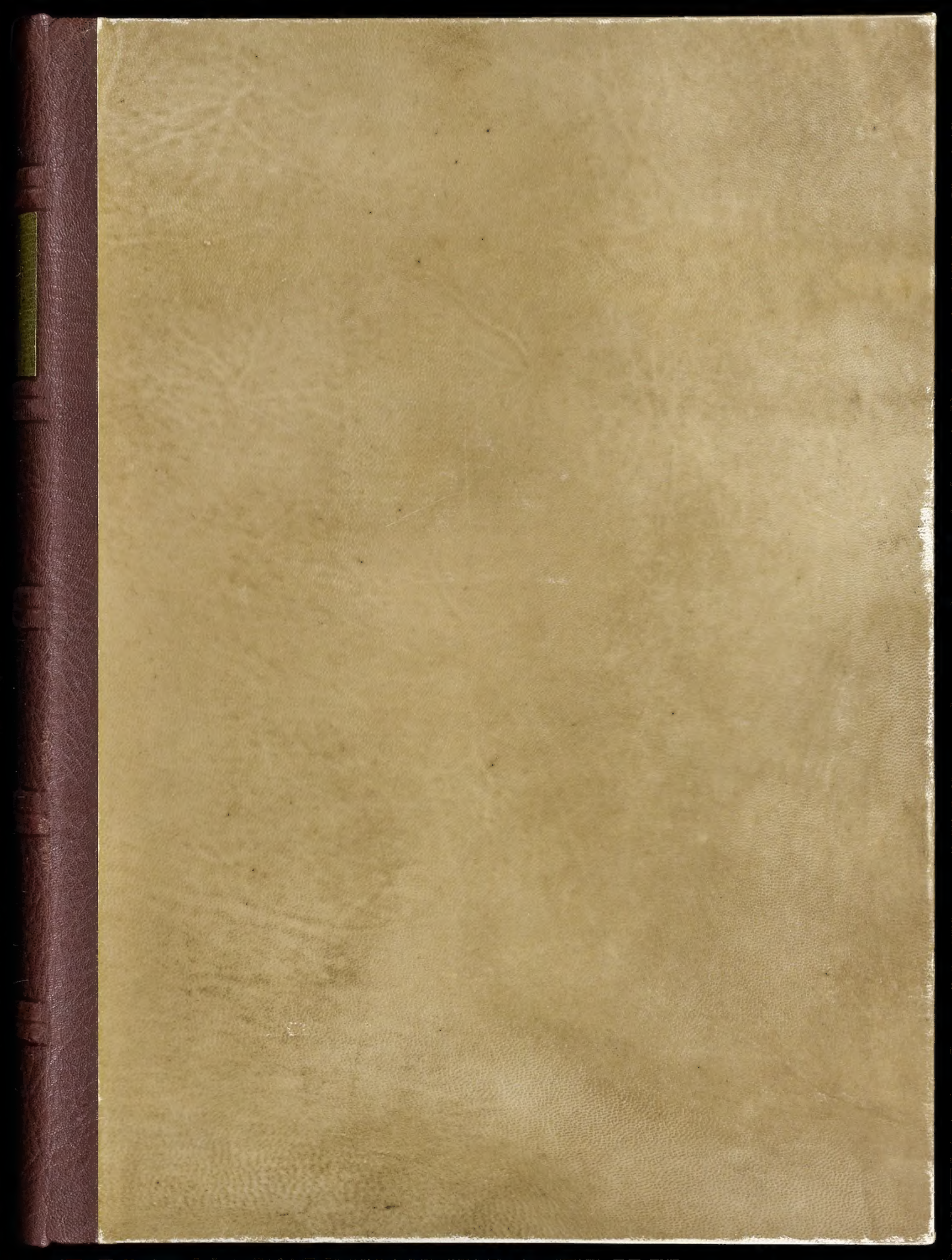
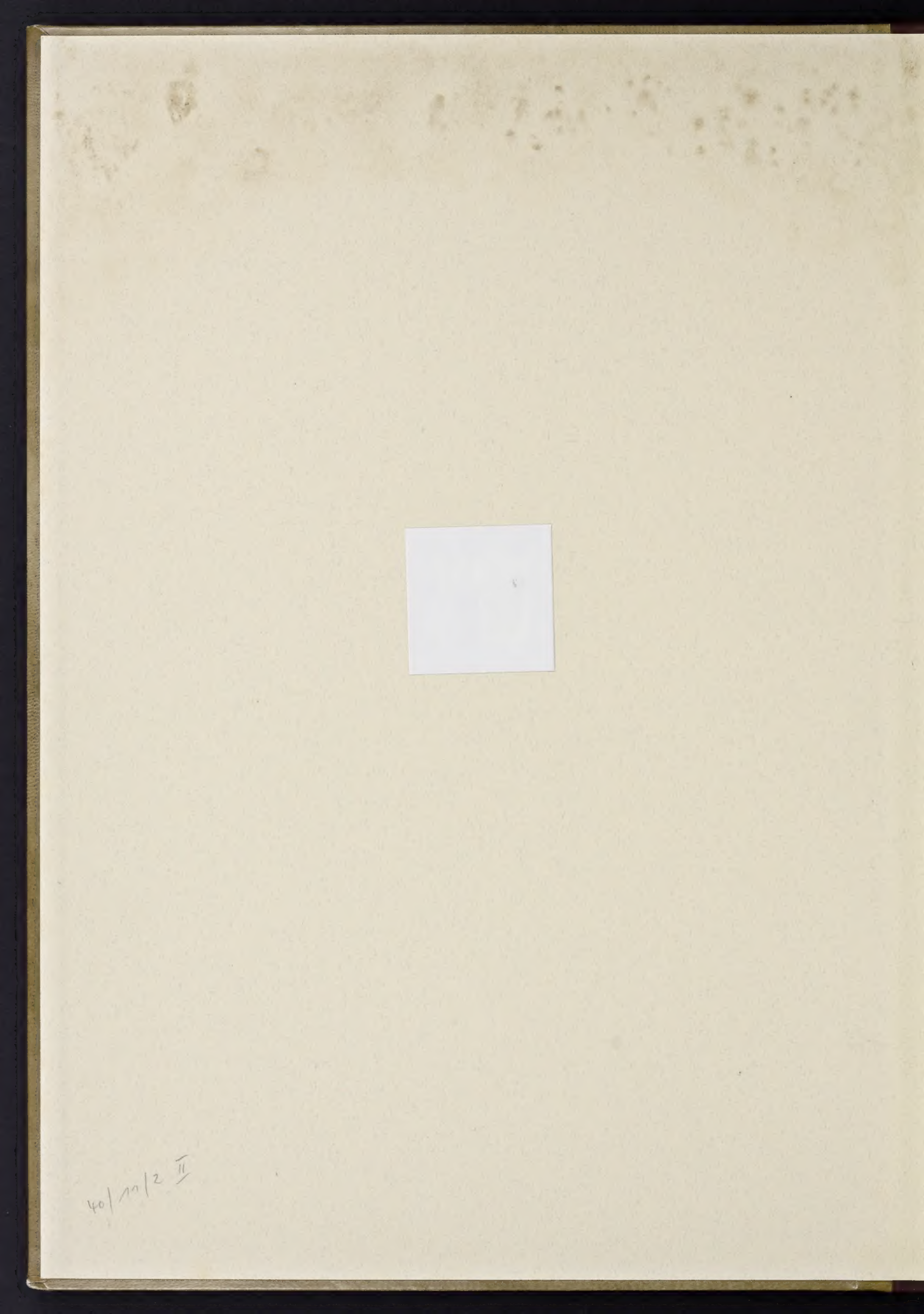
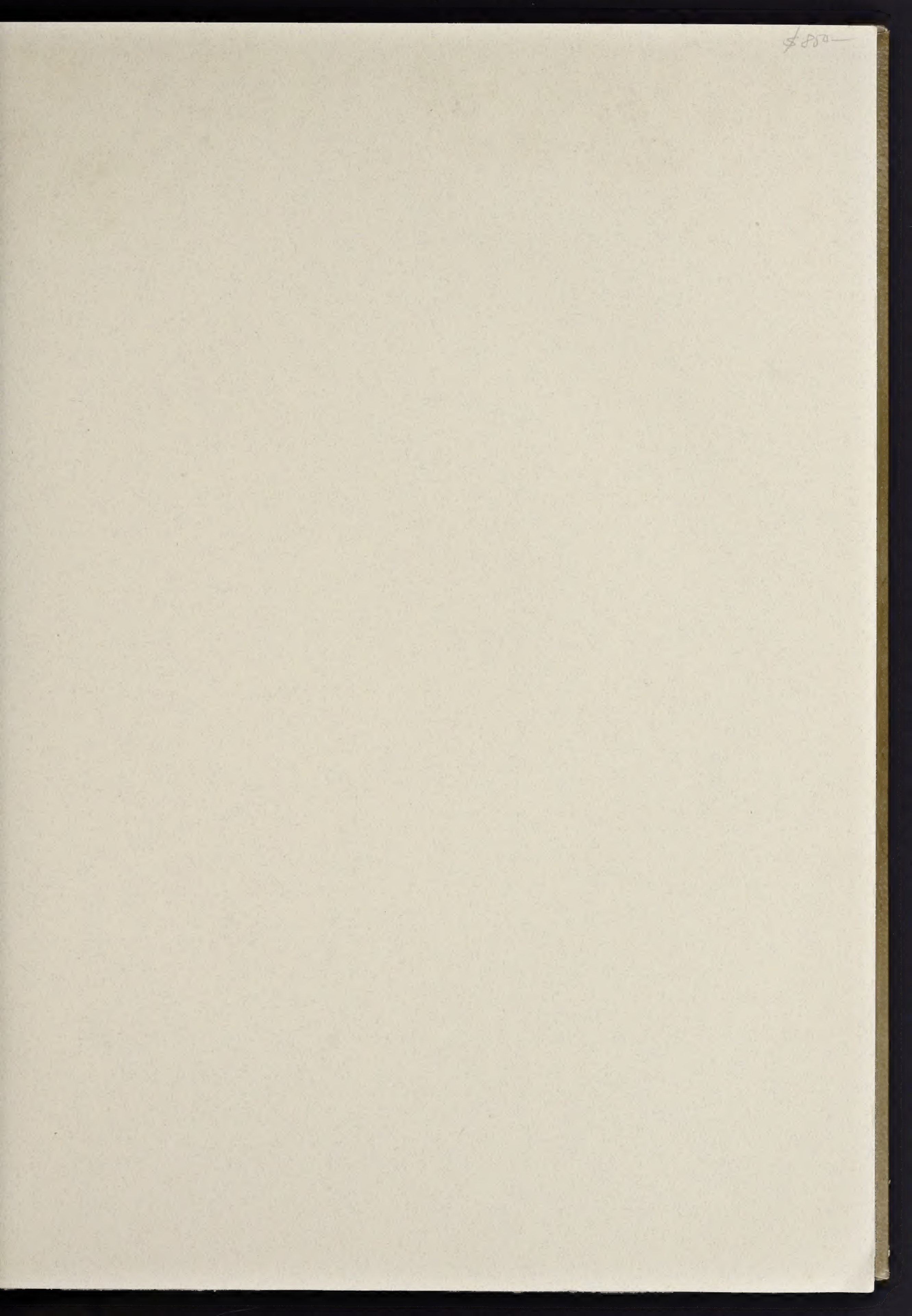
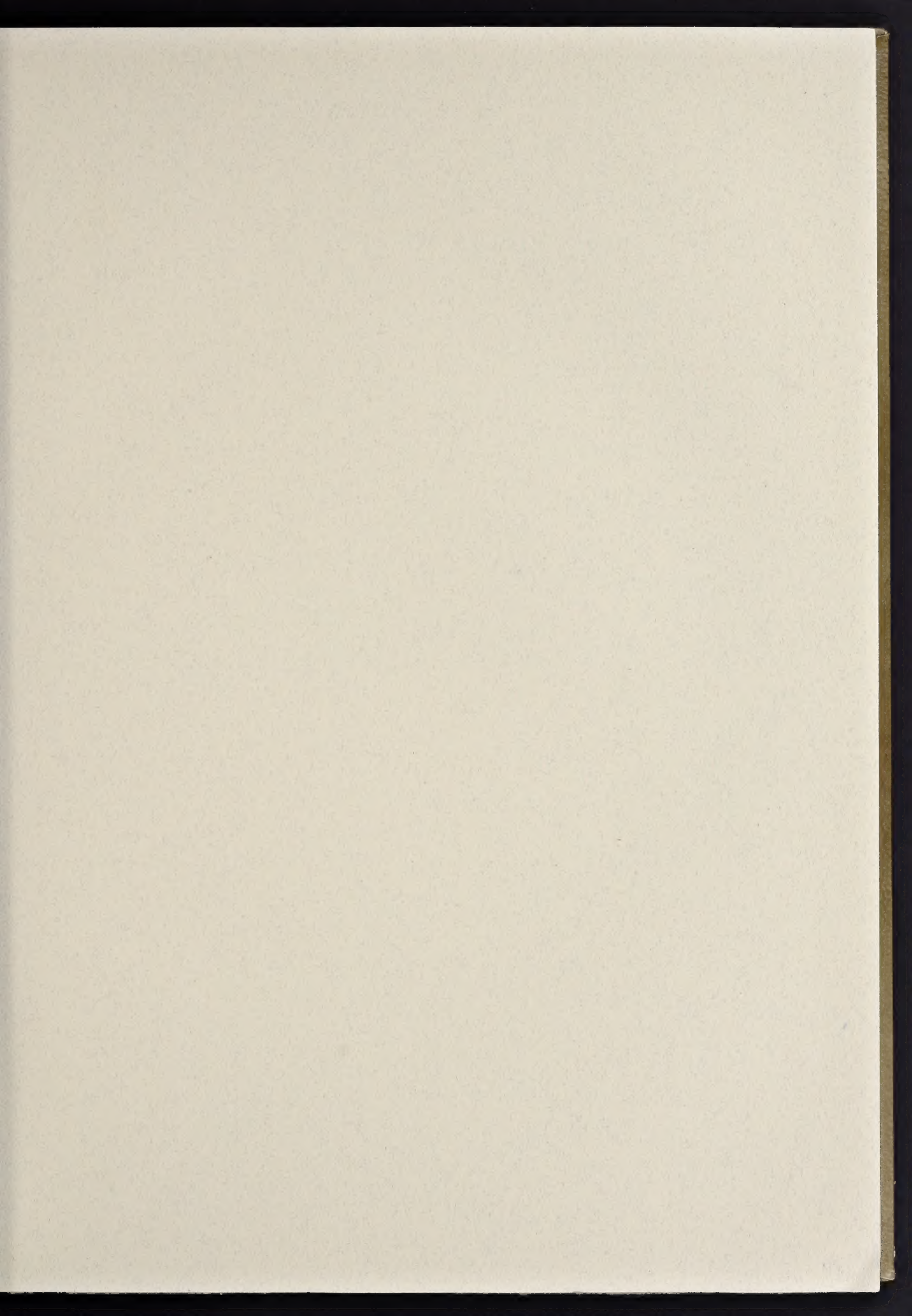










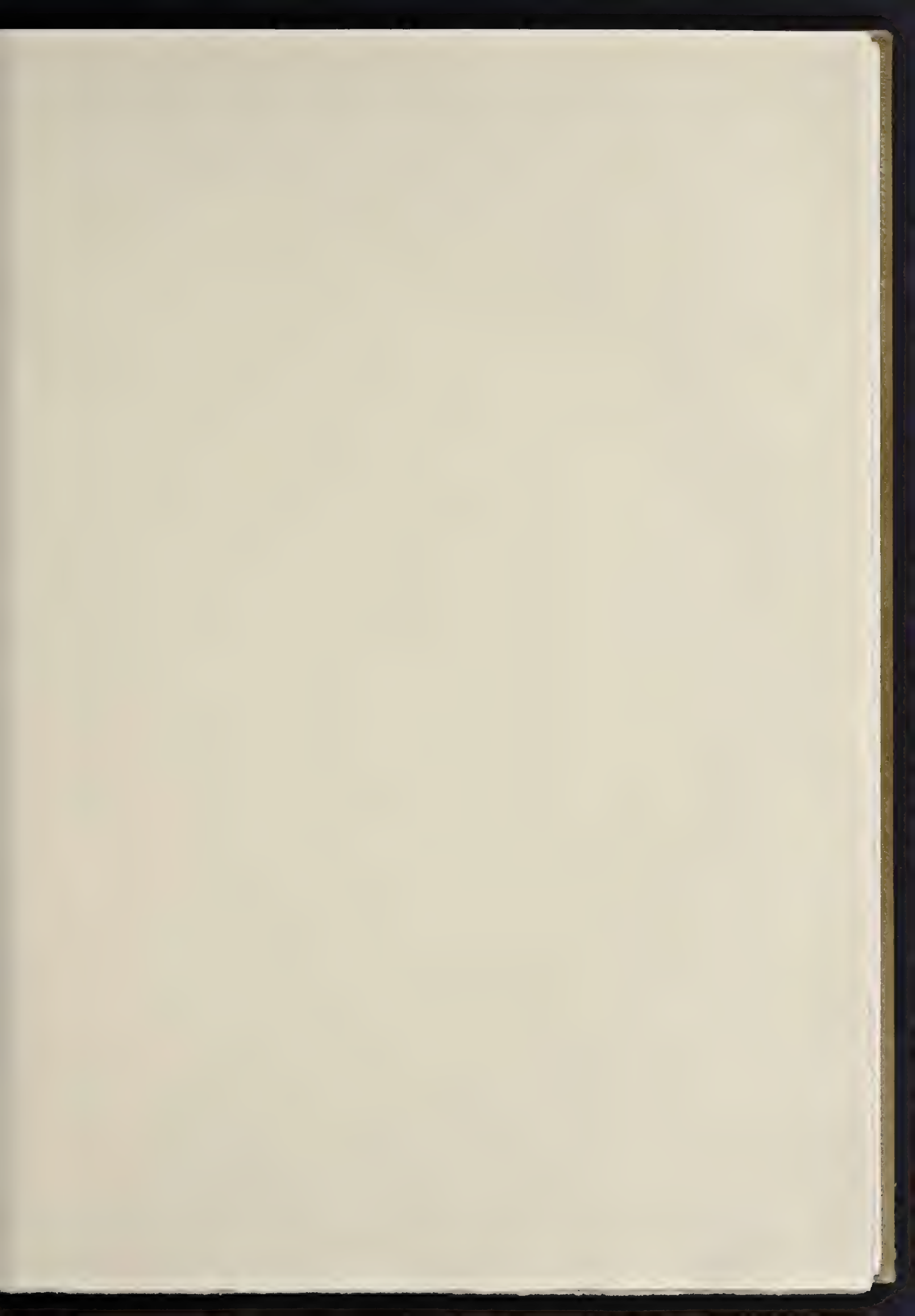


















DIE BAMBERGER APOKALYPSE

NEUNUNDFÜNFZIG FARBTAFELN

HERAUSGEGEBEN VON ALOIS FAUSER

IM INSEL-VERLAG

DIE MINIATUREN DER APOKALYPSE UND DES EVANGELISTARS

IN DER STAATLICHEN BIBLIOTHEK BAMBERG

BIBL. 140 (A II 42)







I 1-20

APOCALIPSIS
ihu xpi quam dedit
ds palam facere seruis
suis que oportet fieri
cito. Et significauit
mittens p angelum
suum seruo suo iohan
ni. qui testimonium
phibuit uerbo di. et testimonium ihu
xpi que cumq; uidit. Beatus qui le
git. et qui audiunt uerba pphetiae hu
ius. et seruant ea quae in ea scripta sunt.
Tempus enim pe est. Iohannes septem
aecclesiis quae sunt in asia. Gratia uobis
et pax ab eo qui est. et qui erat. et qui uen
turus est. Et a septem spiritibus qui in
conspectu throni eius sunt. et ab ihu



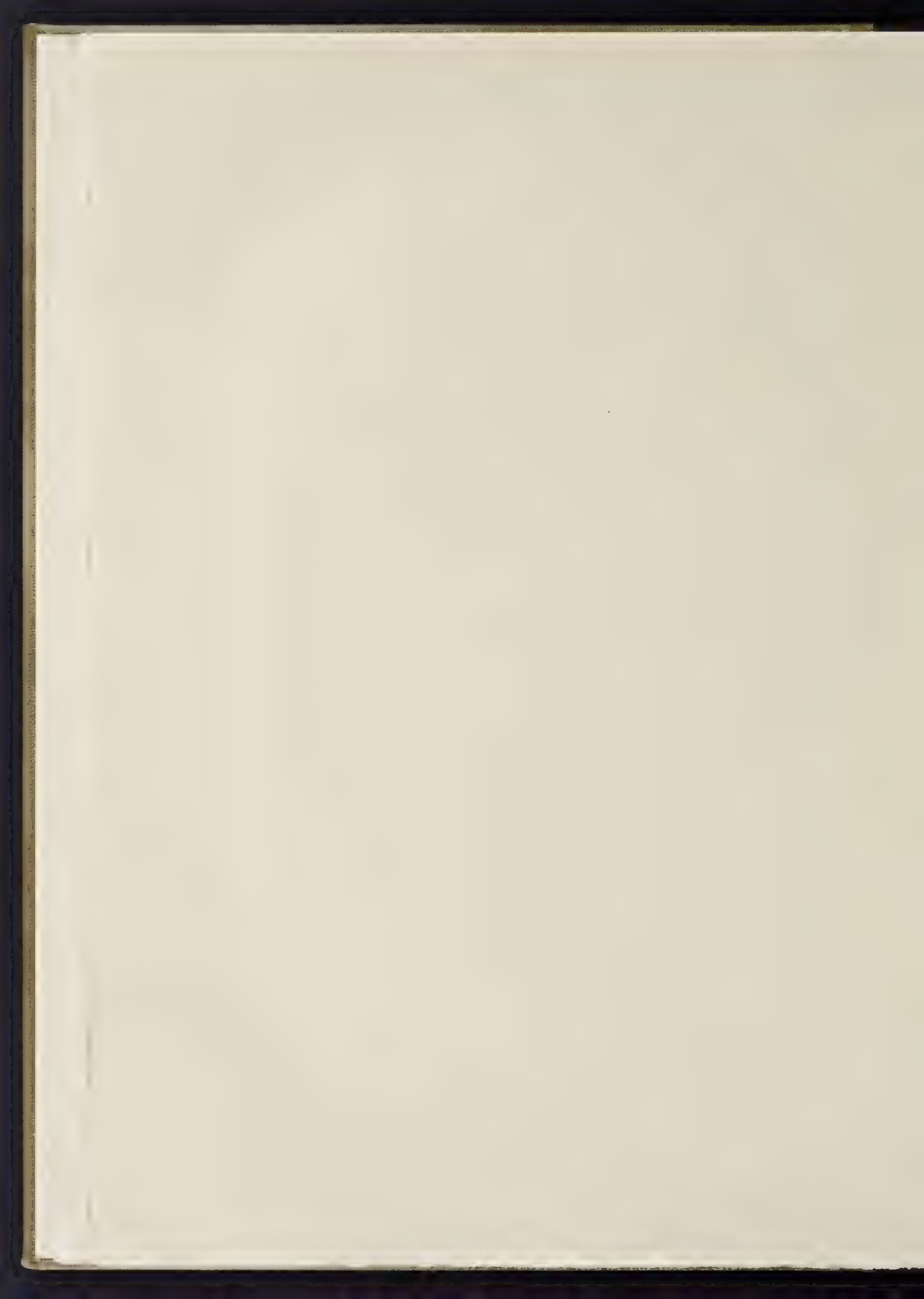
















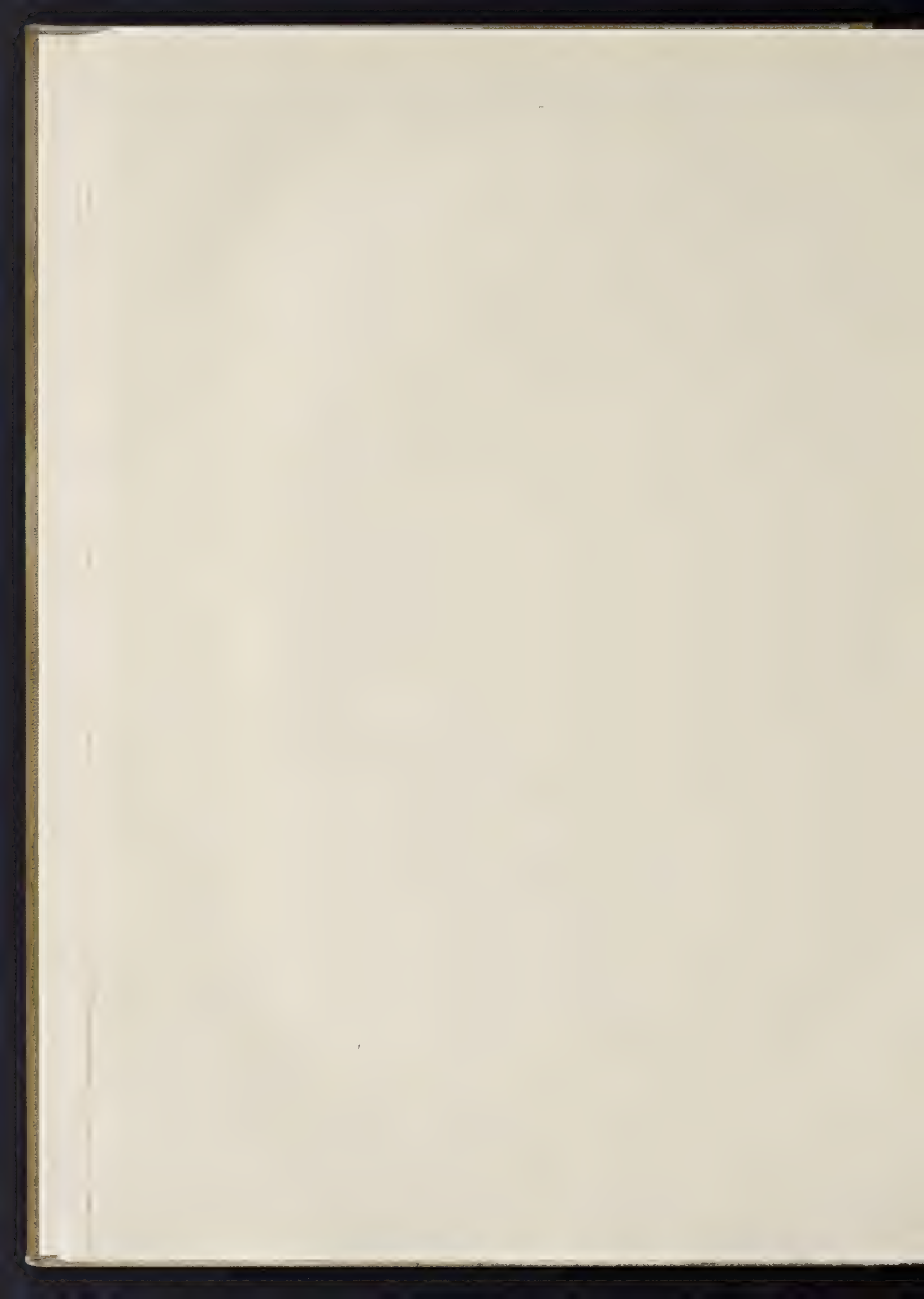




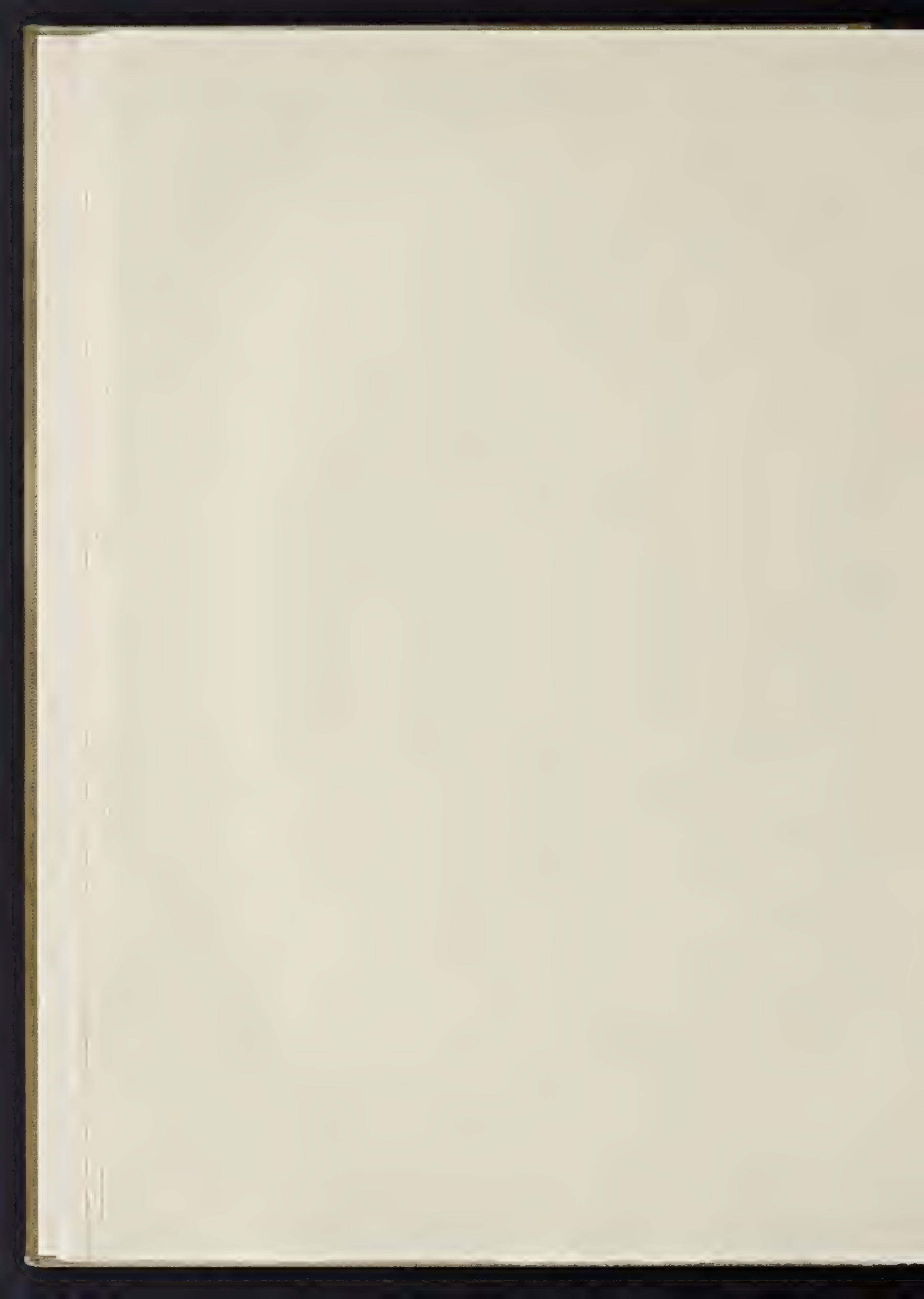












Et uidi quod aperuiſſ& agnuſ unum
de ſeptem ſigilliſ. Et audiui unũ
de quatuor animalibuſ dicentem.
tamquam uoce tonitrui. Ueni & uide.
Et ecce equuſ albuſ et qui ſedebat ſup illũ.
habebat arcum. & data eſt ei corona. &
exiit uincenſ ut uinceret.





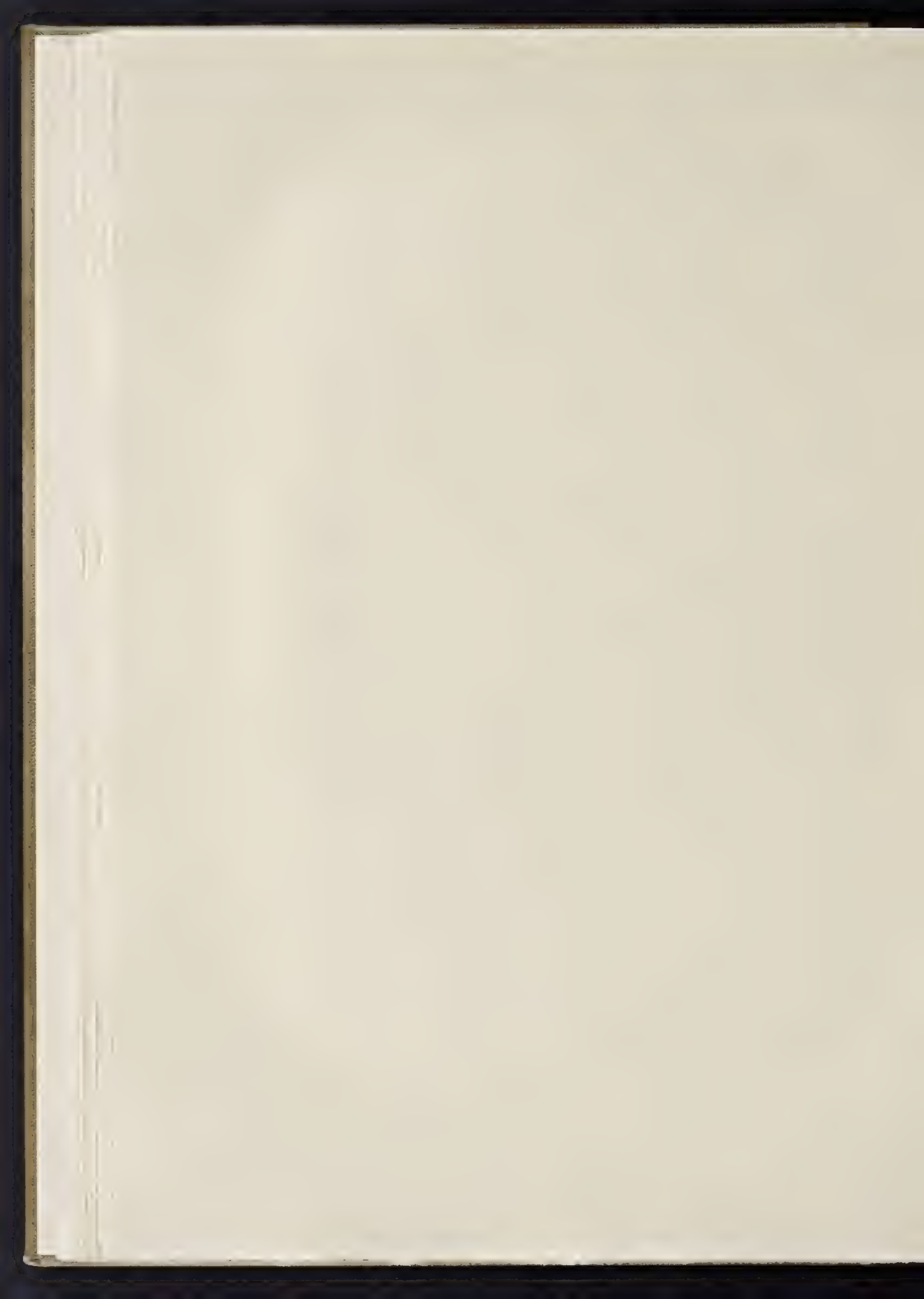
Et cum aperuisset sigillum secundū · audiui secundum animal dicens · Ueni & uide · Et exiit equus alius rufus · & qui sedebat super illum · datum ē ei ut sumeret pacem de terra · & ut inuicem se interficiant · Et datus est ei gladius magnus ·





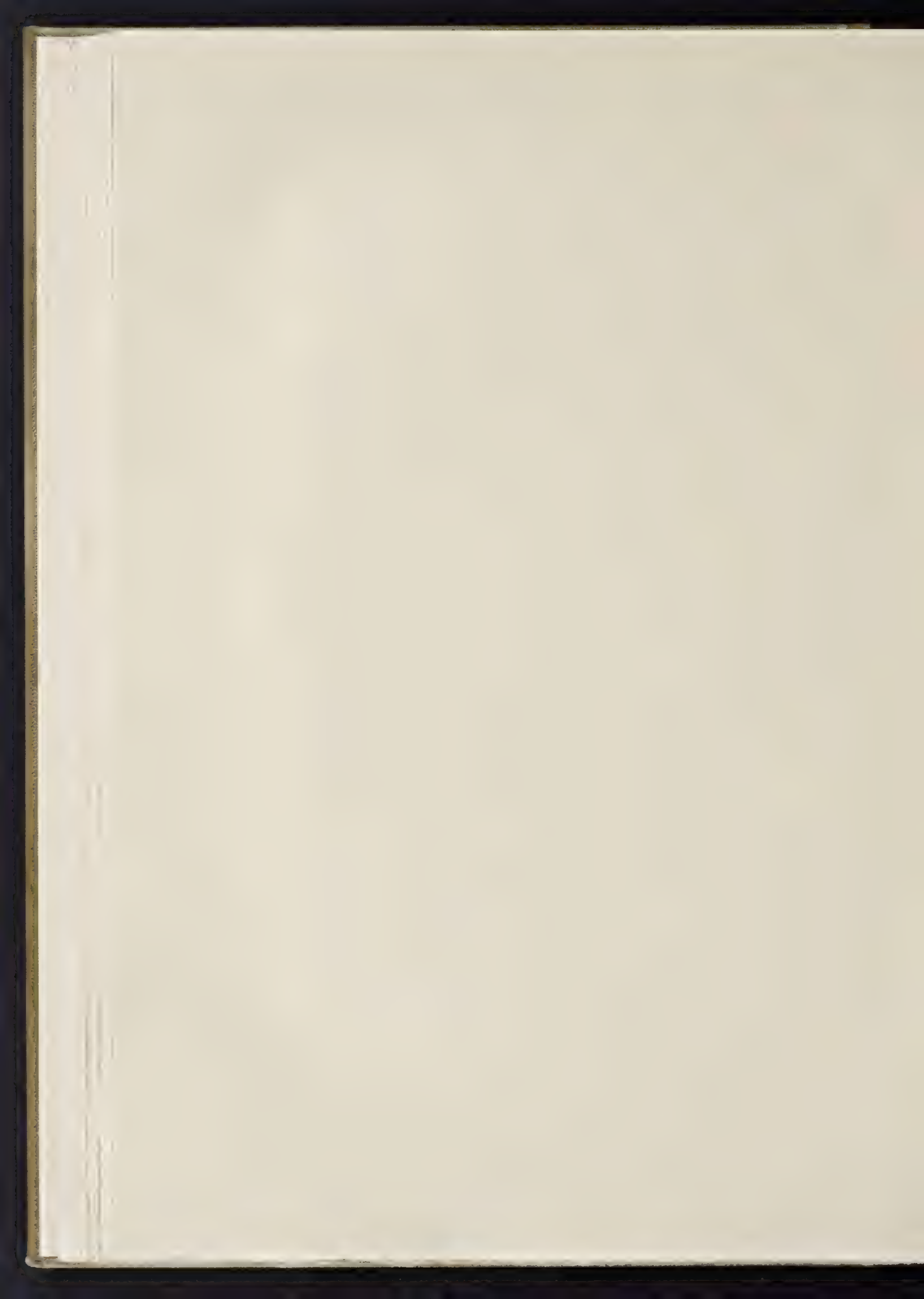
Et cum aperuisset sigillum tercium. audiui tercium animal dicens. Veni et uide. Et ecce equus niger. et qui sedebat sup eum. habebat stateram in manu sua. Et audiui tamquam uocem in medio quatuor animalium dicentem. Bilibris tritici denario. et tres bilibres ordei denario. et uinum et oleum ne leseris.





Et cum aperuisset sigillum quartum. audivi vocem quarti animalis dicentis. Veni & vide. Et ecce equus pallidus. & qui sedebat sup eum. nomen illi mors. & infernus sequebatur illum. Et data est illi potestas sup quatuor partes terre. interficere gladio. & fame. & morte. & bestiis terre.





petris· cadite super nos· & abscondite nos
a facie sedentis super thronum · & ab ira
agni · quia uenit dies magnus ire ipsorũ ·
& quis poterit stare ·





7 Ex tribu leui · duodecim milia signati ·

Ex tribu isachar · duodecim milia signati ·

Ex tribu zabulon duodecim milia signati ·

Ex tribu ioseph · duodecim milia signati ·

Ex tribu beniamin · duodecim milia signati ·

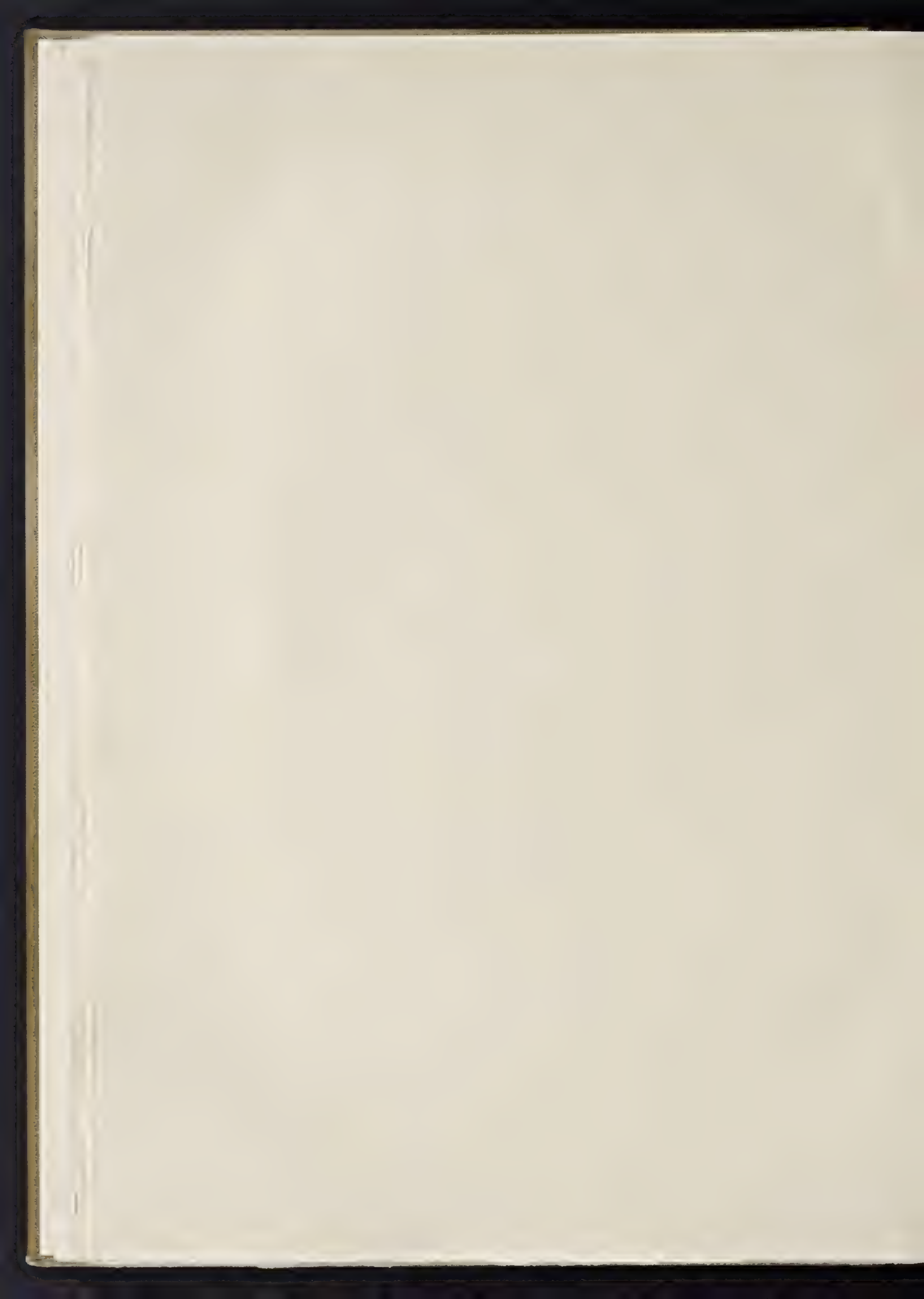






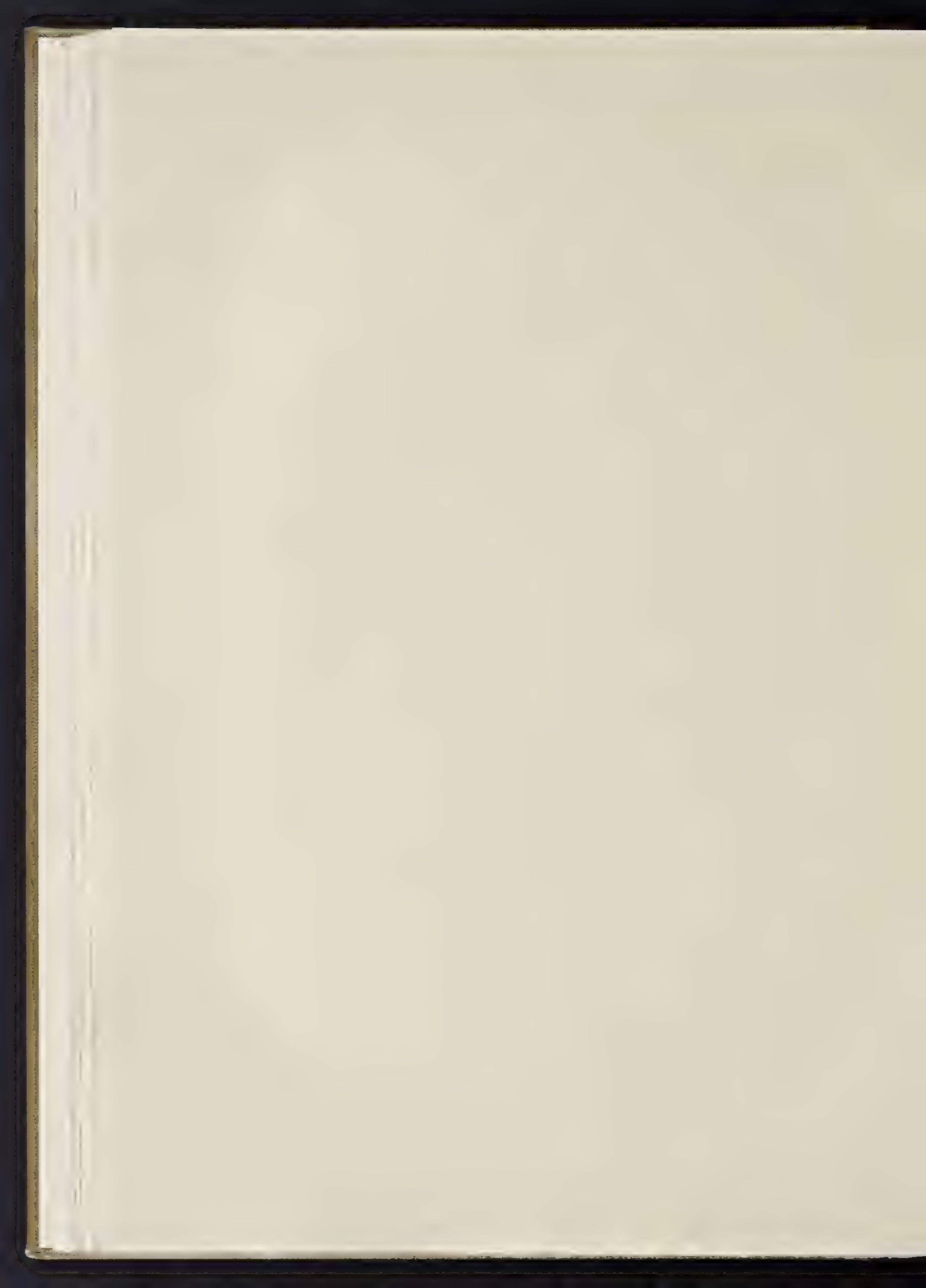






Et primus angelus tuba cecinit. Et facta est grando & ignis mixta cū sanguine. & missum est in terram. & tertia pars terrę combusta est. & omne foenum uiride combustum est. & tertia pars arborum combusta est.





Et secundus angelus tuba cecinit . &
tamquam mons magnus igne ar
dens missus est inmare . Et tertia
pars maris facta est sanguis . & mortua est
tertia pars creaturę qui habent animas .
Et tertia pars nauium interiit .



Et tertius angelus tuba cecinit . & ceci
dit decelo stella magna . ardens tam
quam facula . Et cecidit intertiam partem
fluminum . & infontes aquarum . Et nomen ei
dicitur absentium . Et facta est tertia pars



aquarum inabsentium · & multi hominum
mortui sunt de aquis · quia amare facte sunt ·

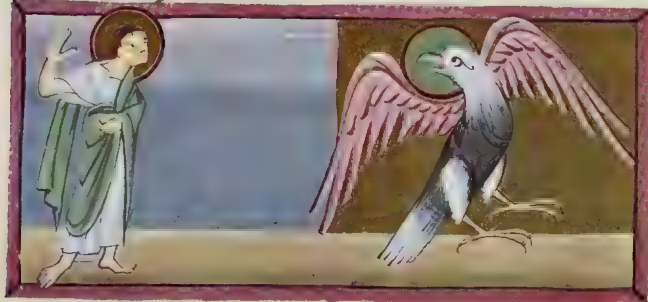


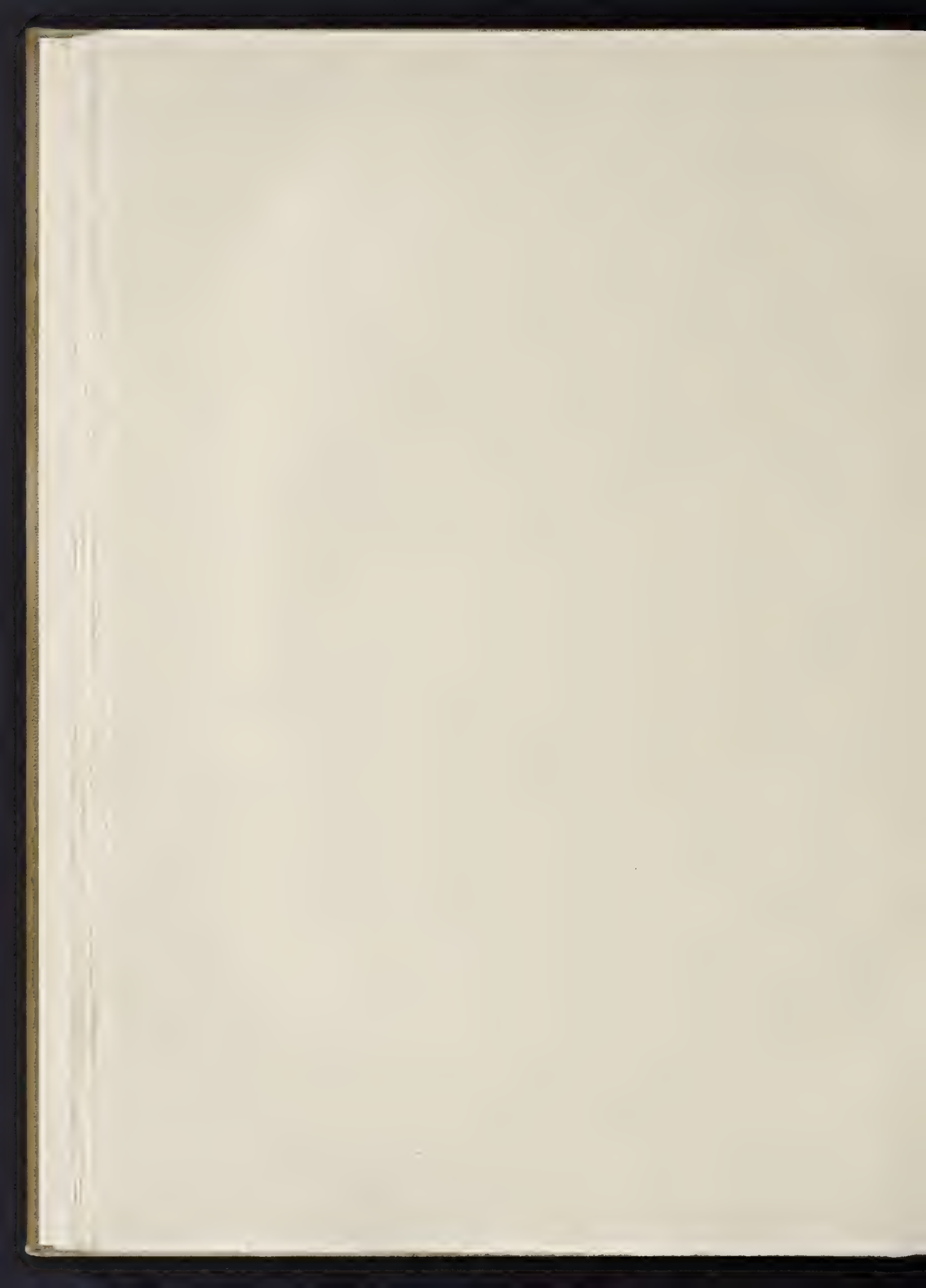
Et quartus angelus tuba cecinit · Et p
cussa est tertia pars solis & lune · & ter
tia pars stellarum · ut obscuraretur tertia
pars eorum · ut diei non luceret pars ter
tia · & nocti similiter ·





ET uidi & audiui uocem unius aquilę · uolantis per medium cęlum dicentis uoce magna · Vae · Vae · Vae · habitantibus in terra de cęteris uocibus tubę trium angelorum · qui erant tuba canituri ·

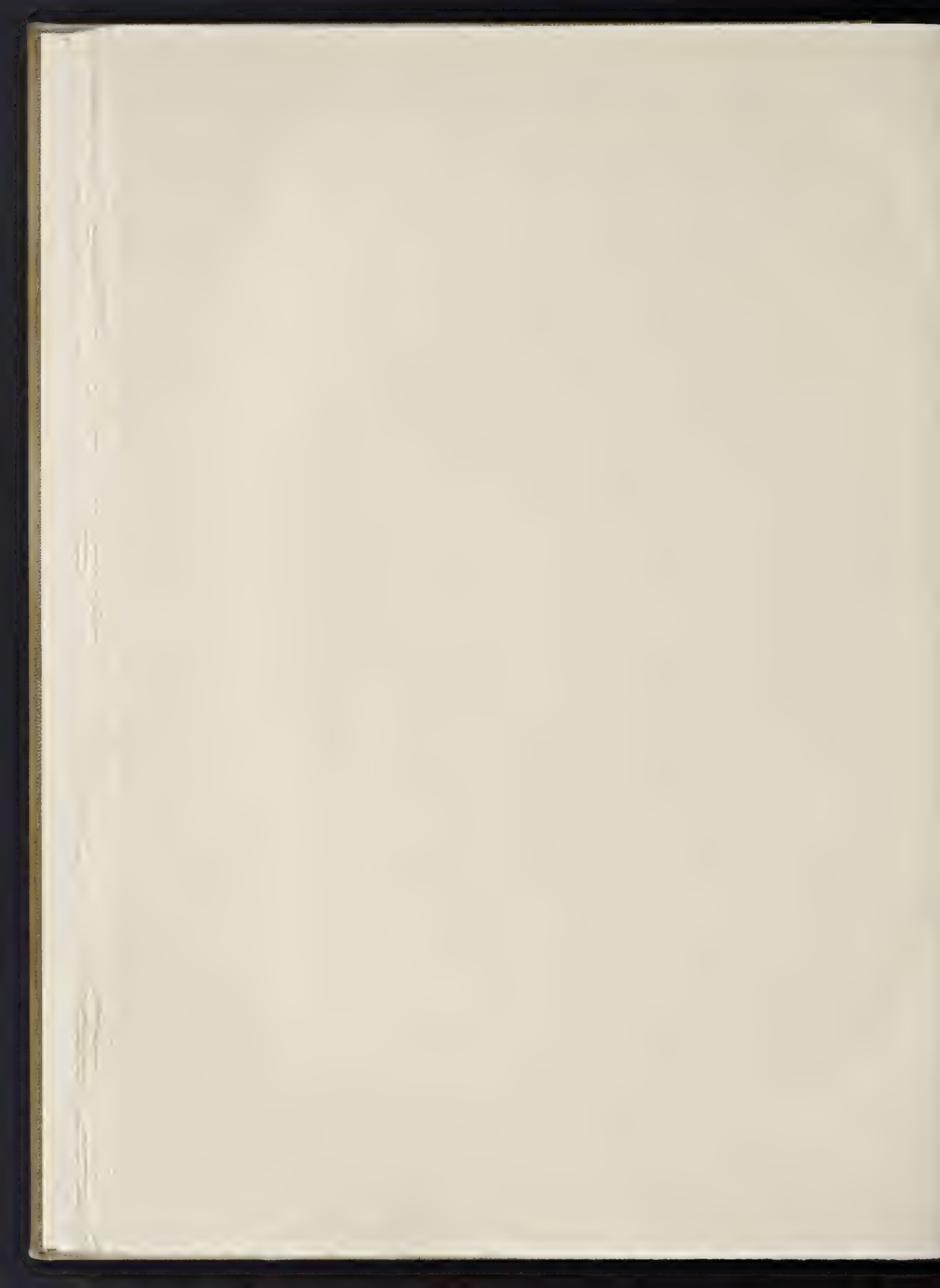












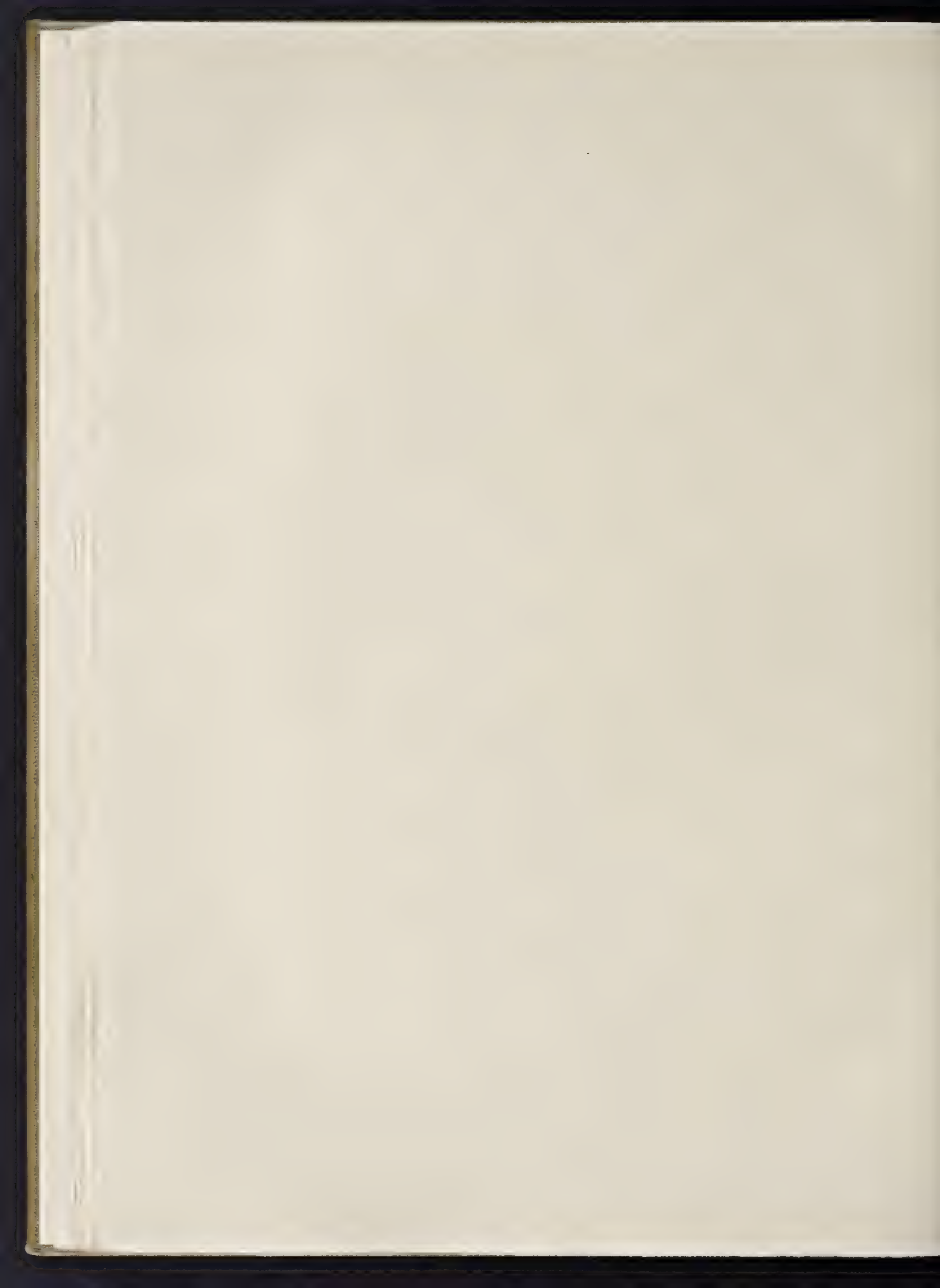
coeperit tuba canere · consummabitur mysterium di · sicut euangelizauit per seruos suos pphetas · Et uox quam audiui de celo iterum loquentem mihi · & dicentem ·
Vade & accipe librum apertum de manu angeli stantis sup mare & super terram ·







Et dabo duobus testib; meis & pphetabunt dieb; mille · ducentis · sexaginta · amicti saccis · Hi sunt duę oliuę · & duo candelabra in conspectu dni stantes ·
Et siquis eis uoluerit nocere · ignis exiet de ore ipsorum · et deuorauit inimicos eorum ·
Et siquis uoluerit eos ledere · sic oportet eu̅ occidi · Hi habent potestatem claudendi celum · ne pluat diebus pphetię ipsorum ·
Et potestatem habent sup aquas converten



cęli. Vae secundum abiit. Vae tertium
ueniet cito.

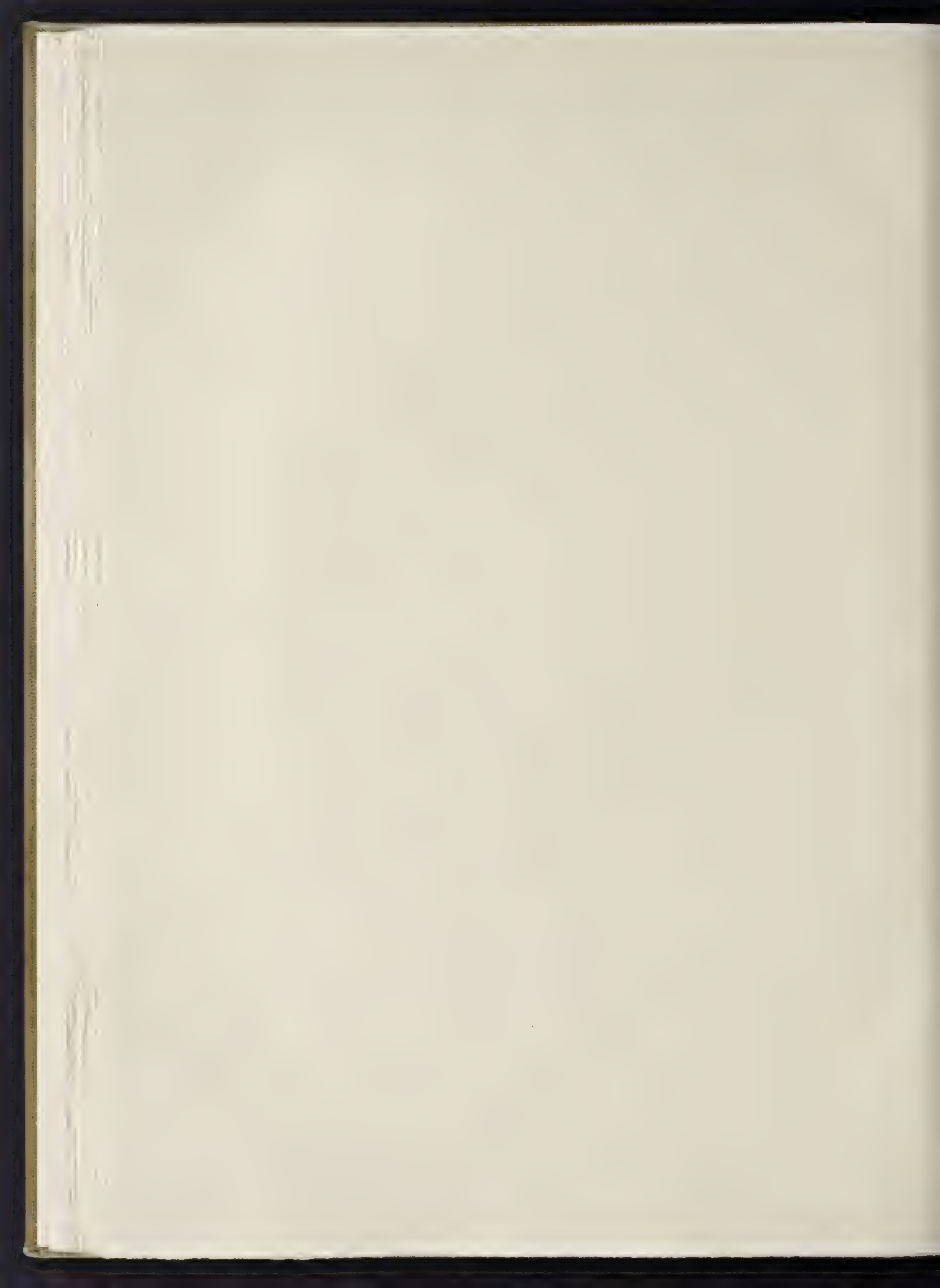




Et apertum est templum di incęlo · & uisa
· est archa testamenti · intemplo eius ·
Et facta sunt fulgura · & uoces · & terrę motꝰ ·
& grando magna · Et signum magnum ap
paruit incęlo · mulier amicta sole · & luna
sub pedibus eius · Et incapite eius corona
stellarum duodecim · Et inutero habens

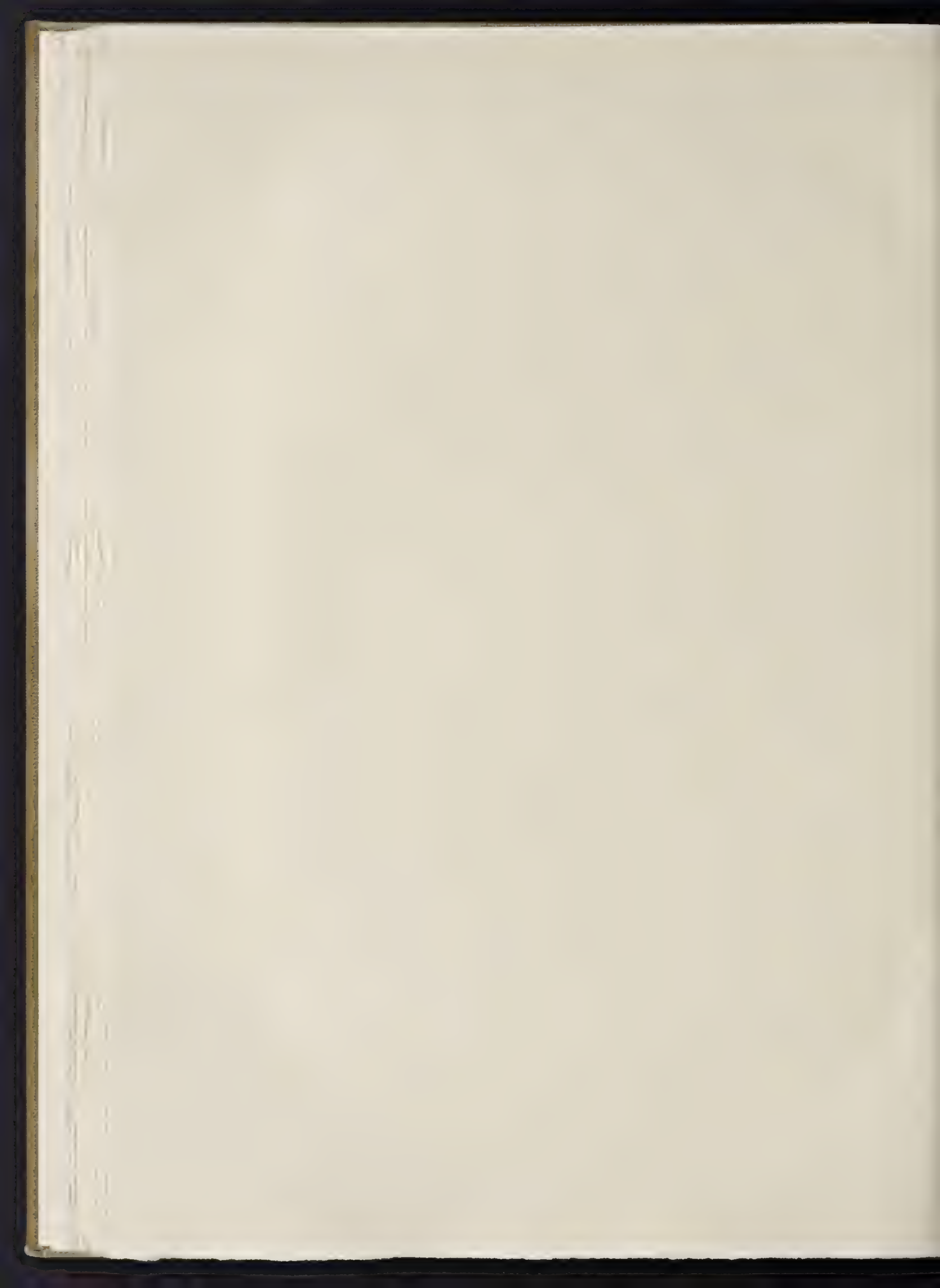




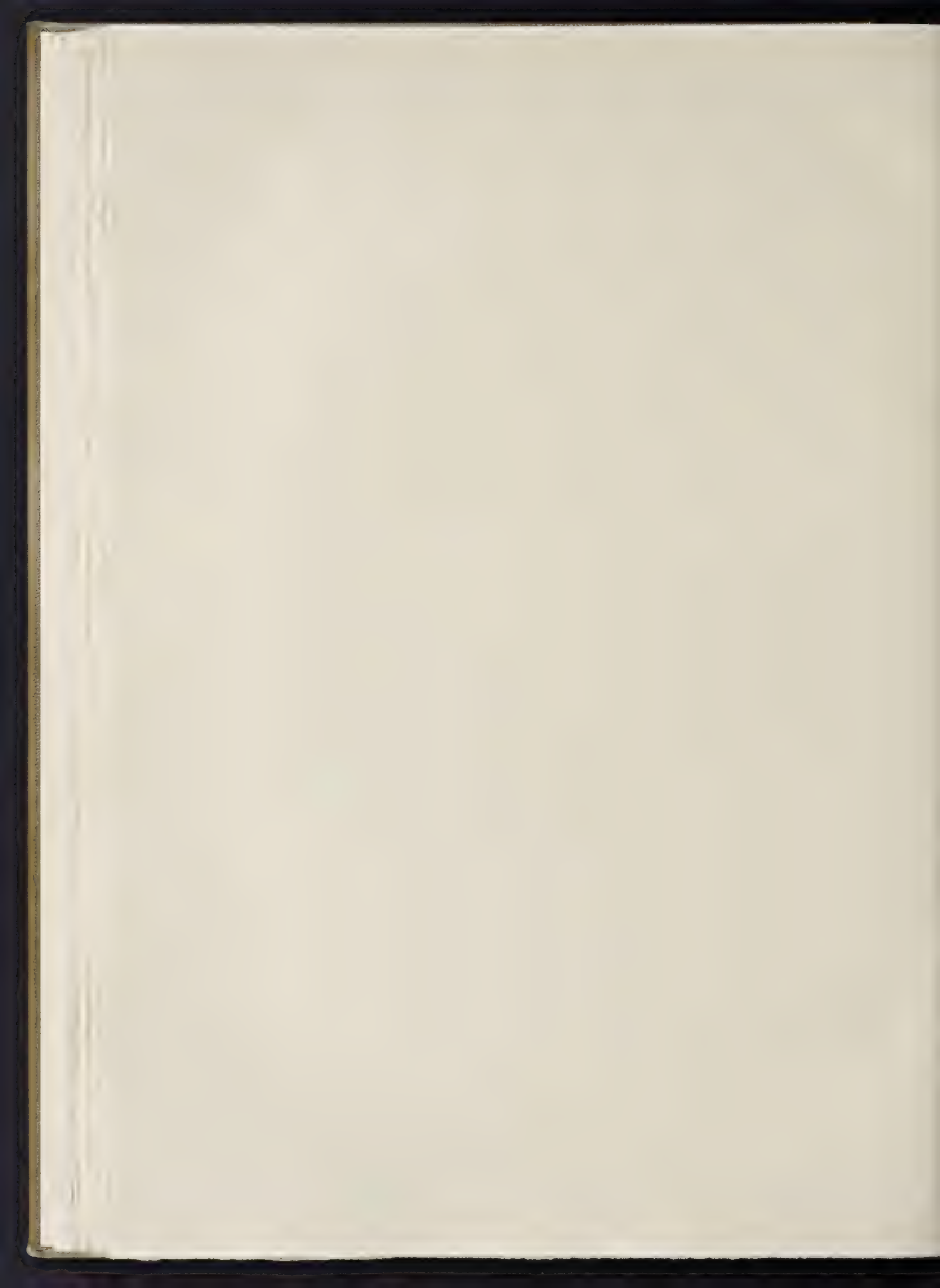


nam· sciens quod modicum tempus habet.



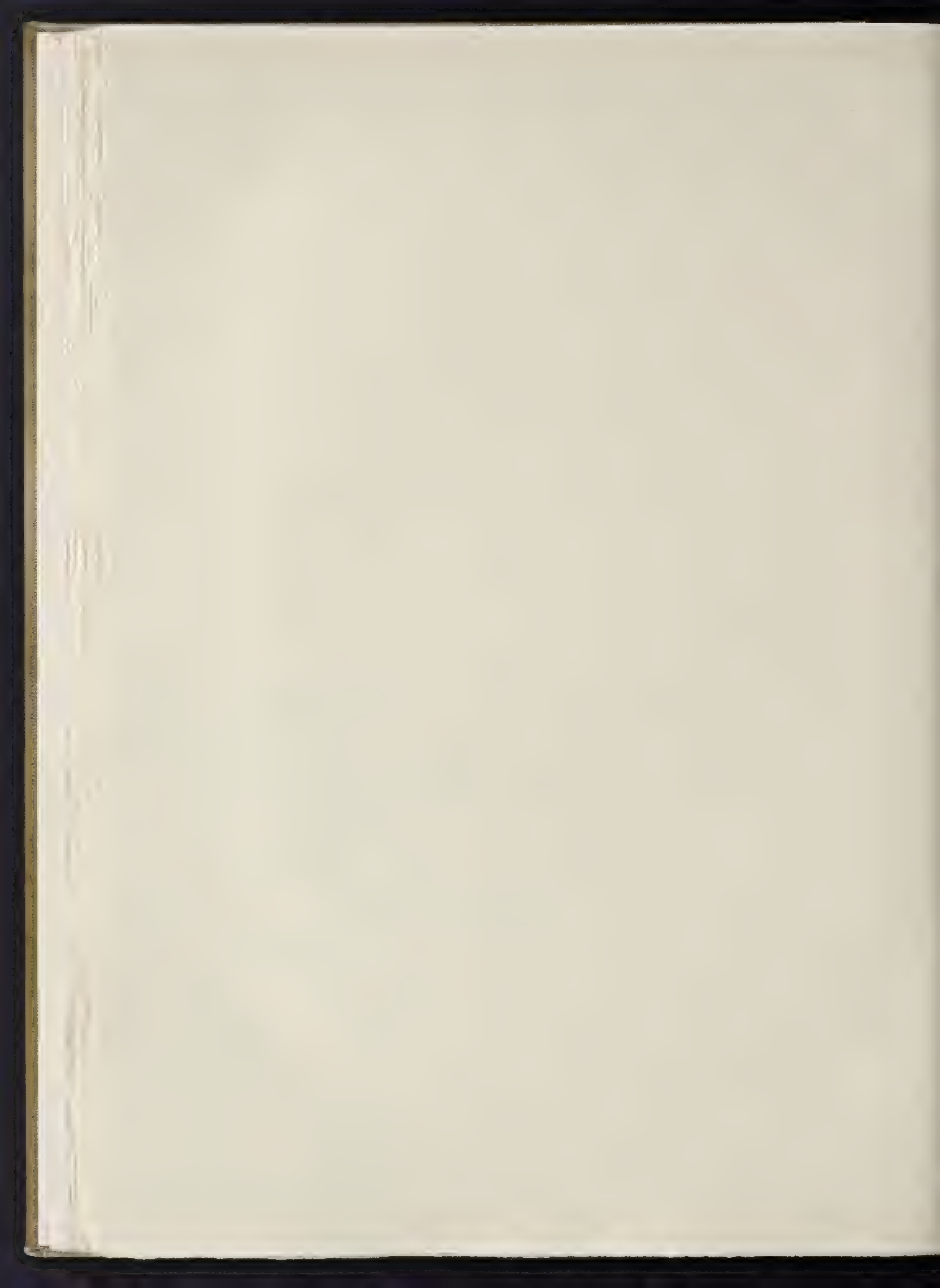






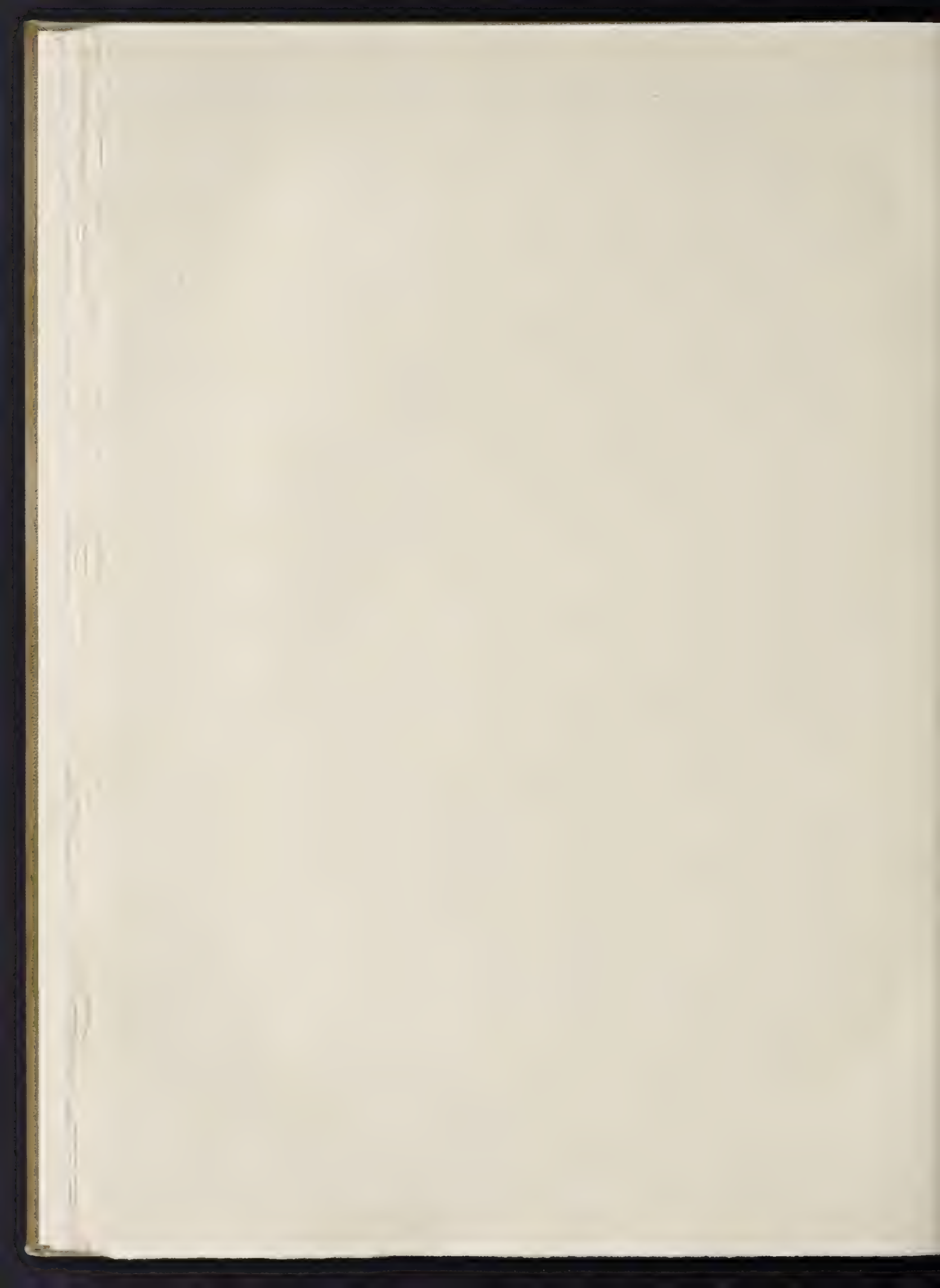
est illi bellum facere cum scis. & uincere
illos. & datum est illi ius in omnem tribū.
& populum. & linguam. & gentem. Et ad
orauerunt eum omnes qui habitant terrā.
quorum non sunt scripta nomina in libro
uitę. & agni qui occisus est ab origine mun
di. Siquis hab& aurem audiat. Qui in
captiuitatem duxerit. in captiuitatem ua
dit. Qui in gladio occiderit. oport&
eum gladio occidi. hoc est patientia &
fides scorum.





habet caracterem nominis bestie · aut nu
merum nominis · Hic sapientia est · qui
habet intellectum computet numerum
bestie · Numerus hominis est · et nume
rus eius est · sexcentis · sexaginta · sex ·









sanctorum . & ante conspectum agni . & fu
mus tormentorum illorum in secula secu
lorum ascendet . Nec habent requiem die
ac nocte qui adorauerint bestiam & i
maginem eius . & si quis acceperit carac
terem nominis eius . Hic est patientia
12 sanctorum qui custodiunt mandata di . &
fidem ihu .







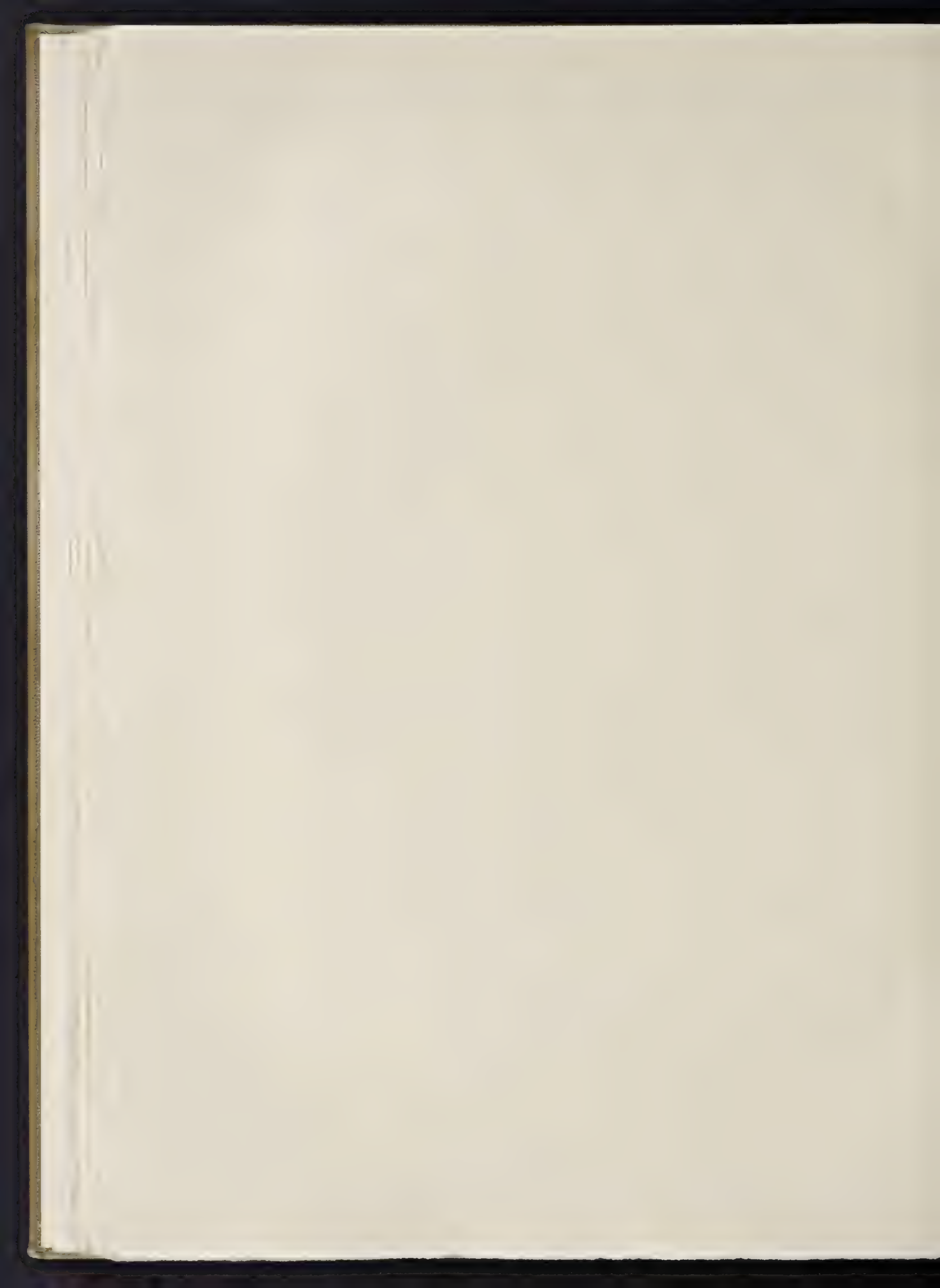




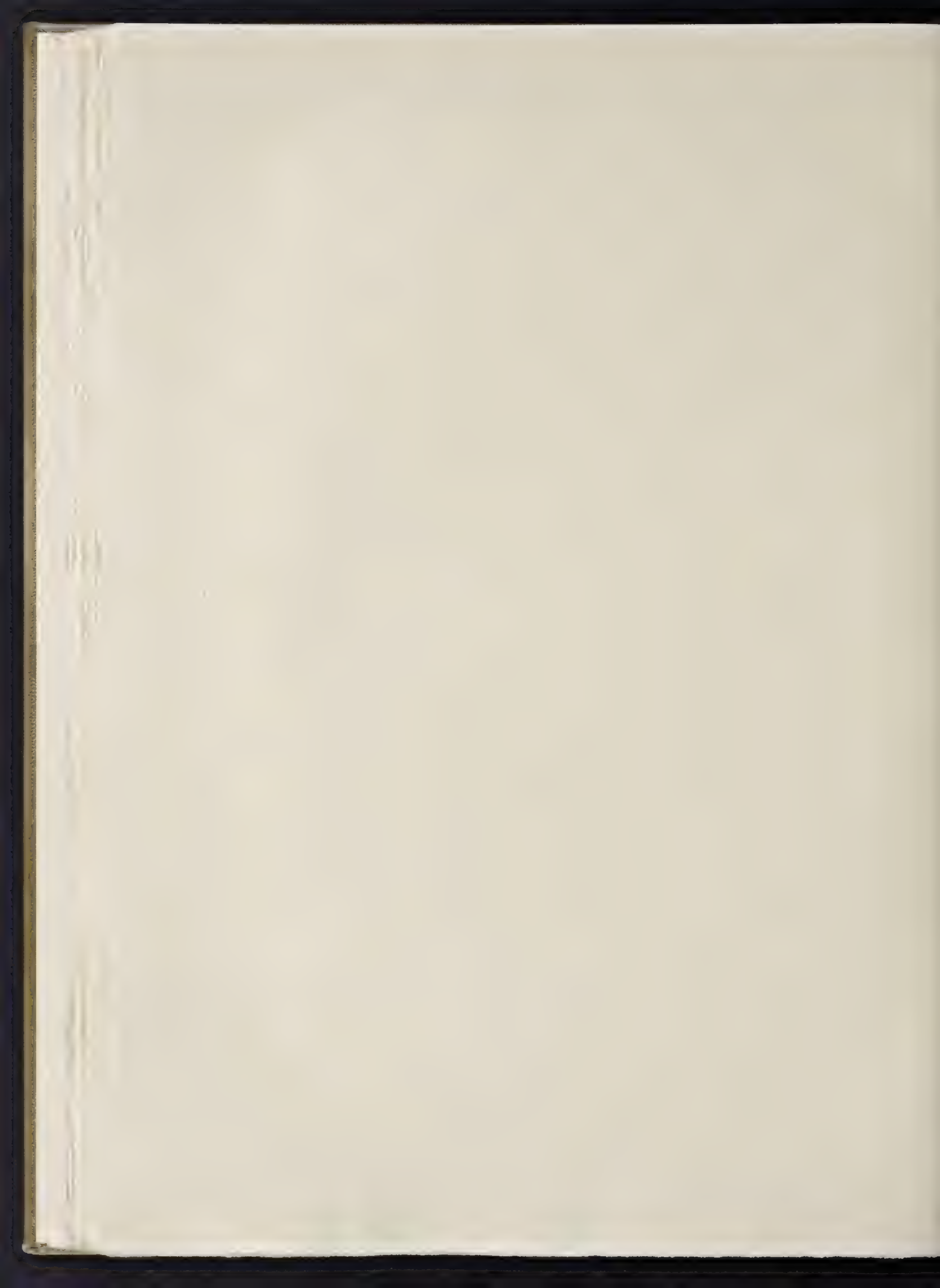






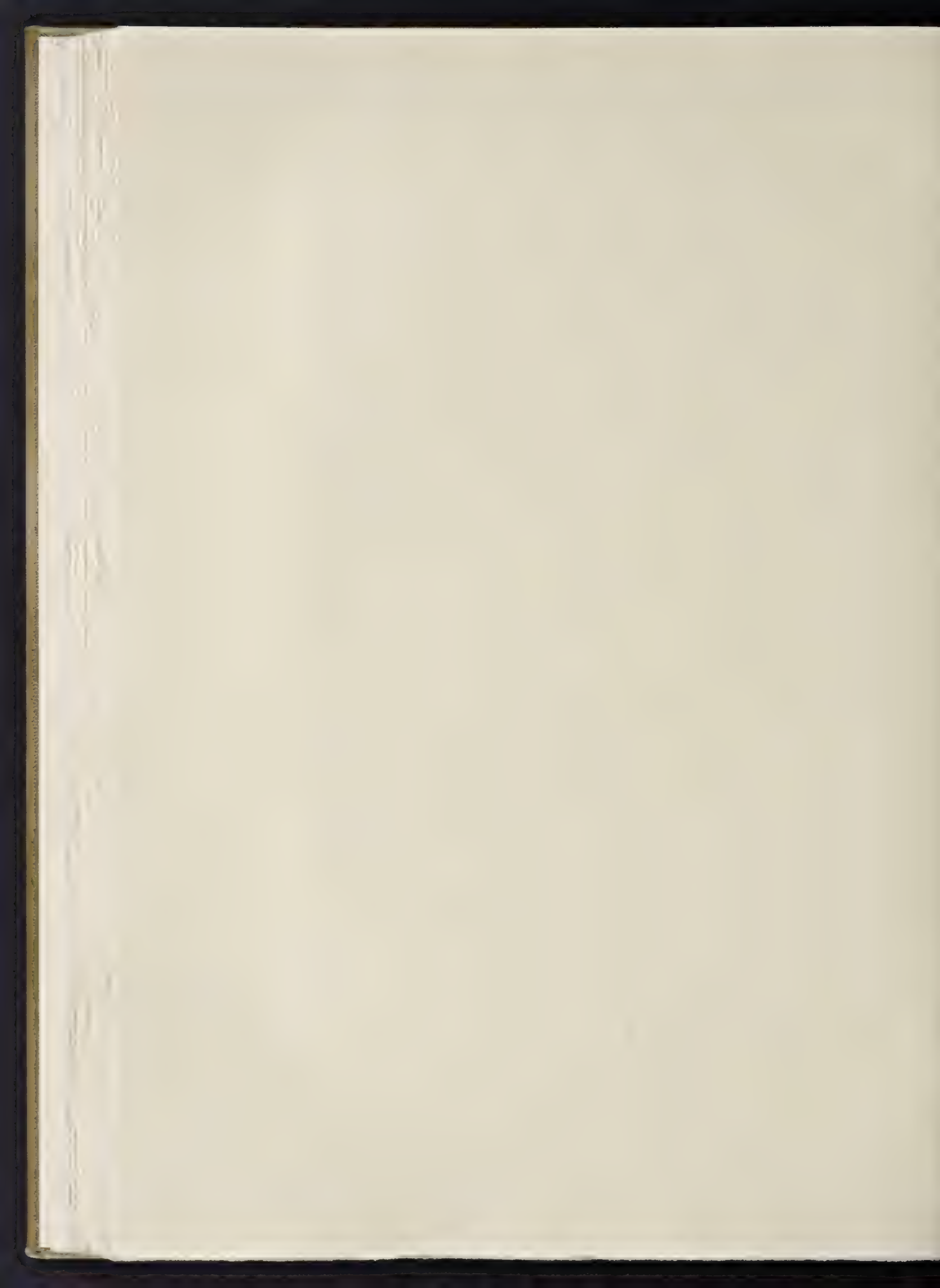








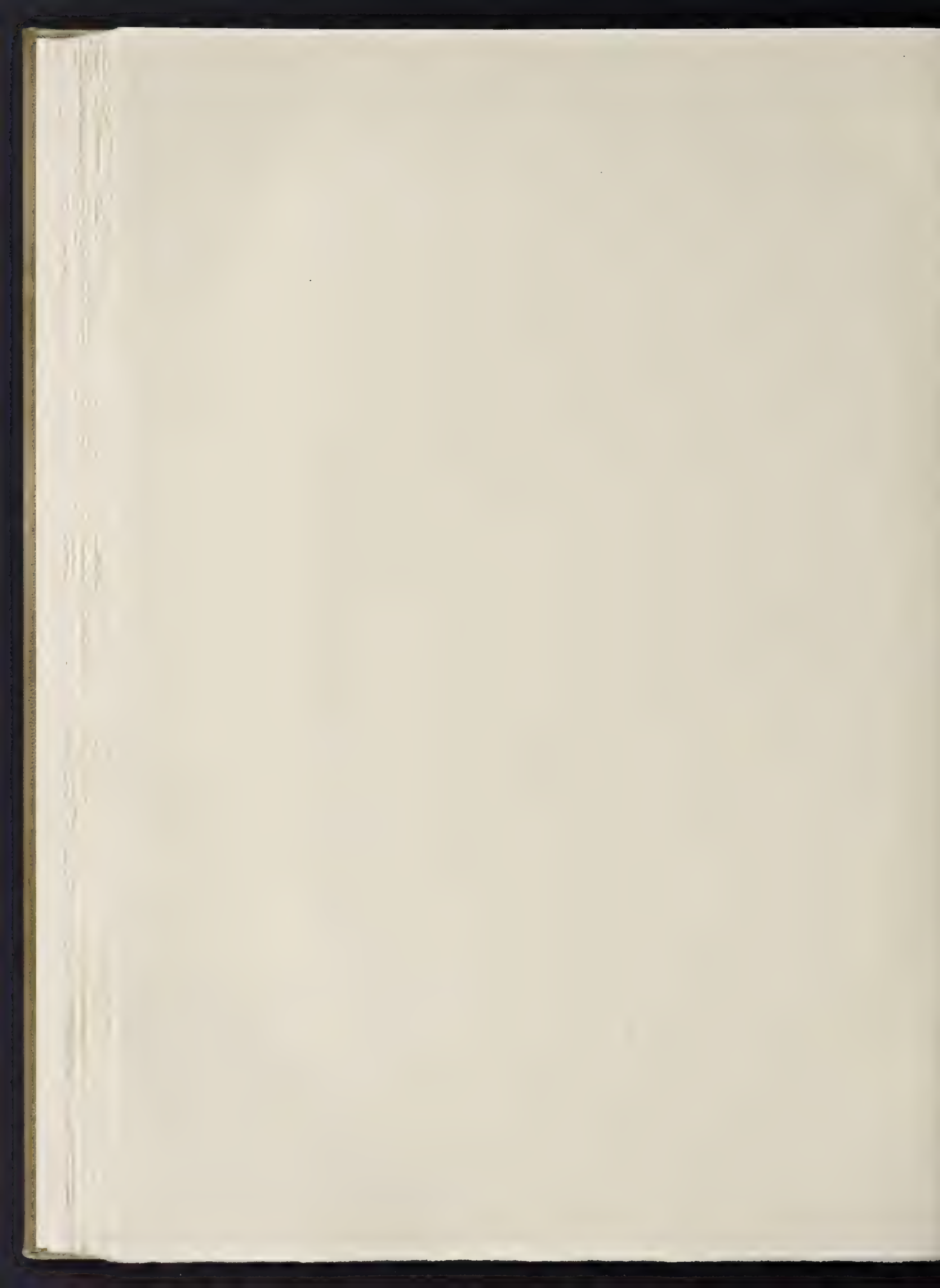
Et uenit unus de septem angelis qui habe
bant septem fialas· & locutus est mecū
dicens· Veni ostendam tibi damnationem
meretricis magnę· quę sedit sup aquas mul
tas· cum qua fornicati sunt reges terrae·
& inebriati sunt qui habitant terram de
uino prostitutionis eius· Et abstulit me in
desertum in spū· Et uidi mulierem seden
tem sup bestiam coccineam· plenam nomi
nibus plasphemię· habentem capita ·vii·
4 & cornua decem· Et mulier erat circum







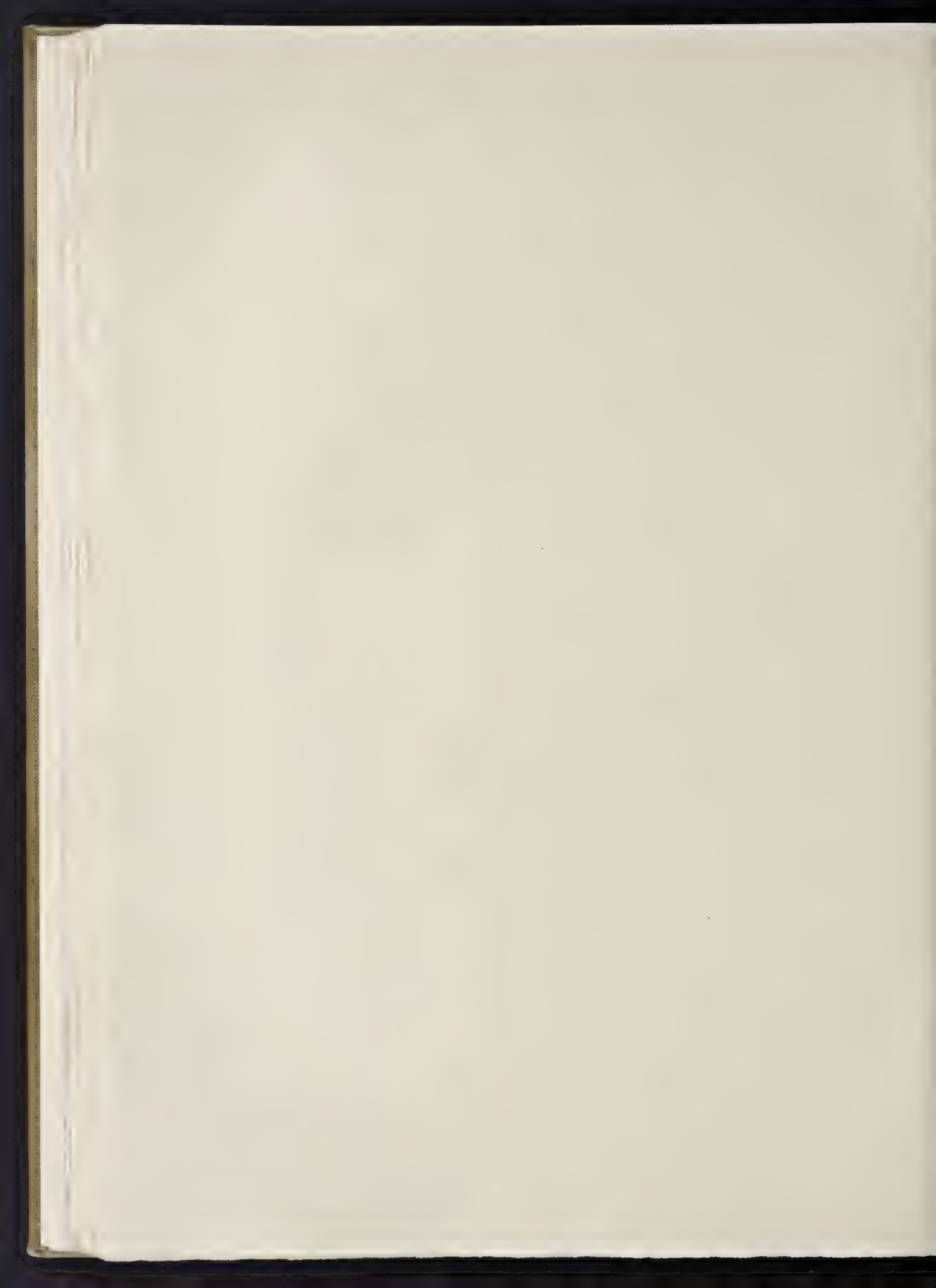






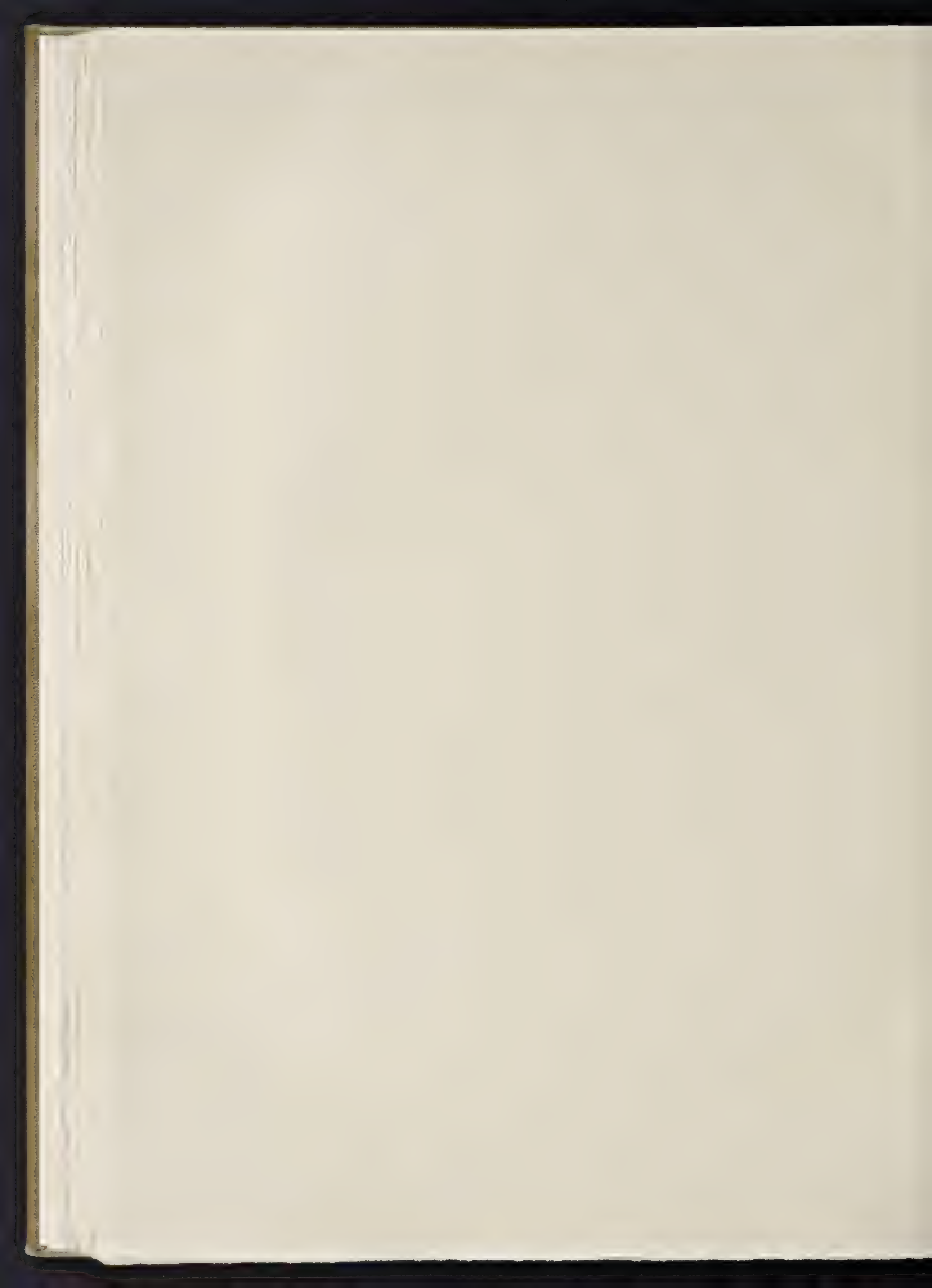




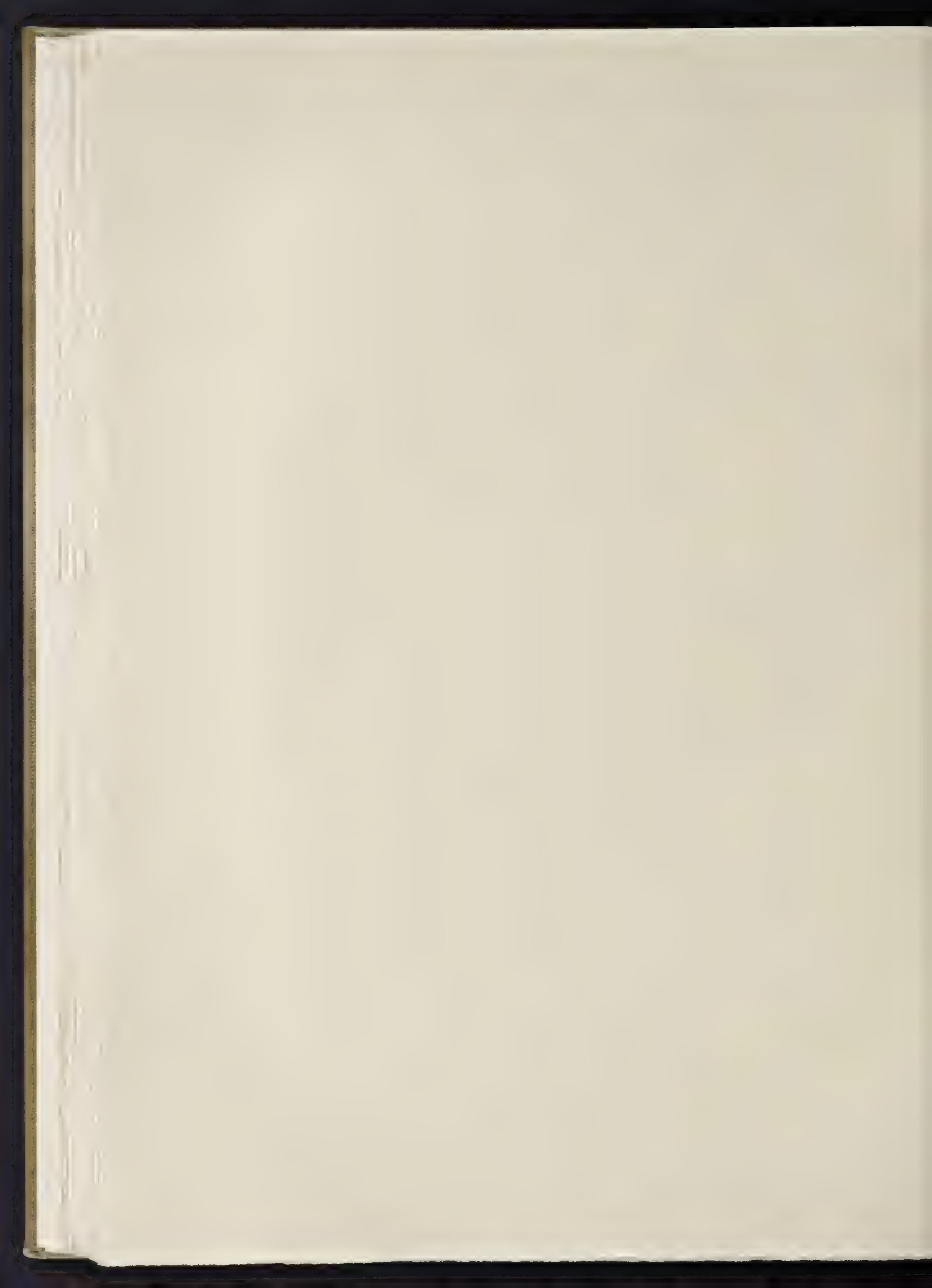


ut manducetis carnes regum · & carnes tribu
norum · & carnes fortium : & carnes equorum ·
& sedentium in ipsis · & carnes omnium li
berorum · & servorum · pusillorum & mag
norum ·

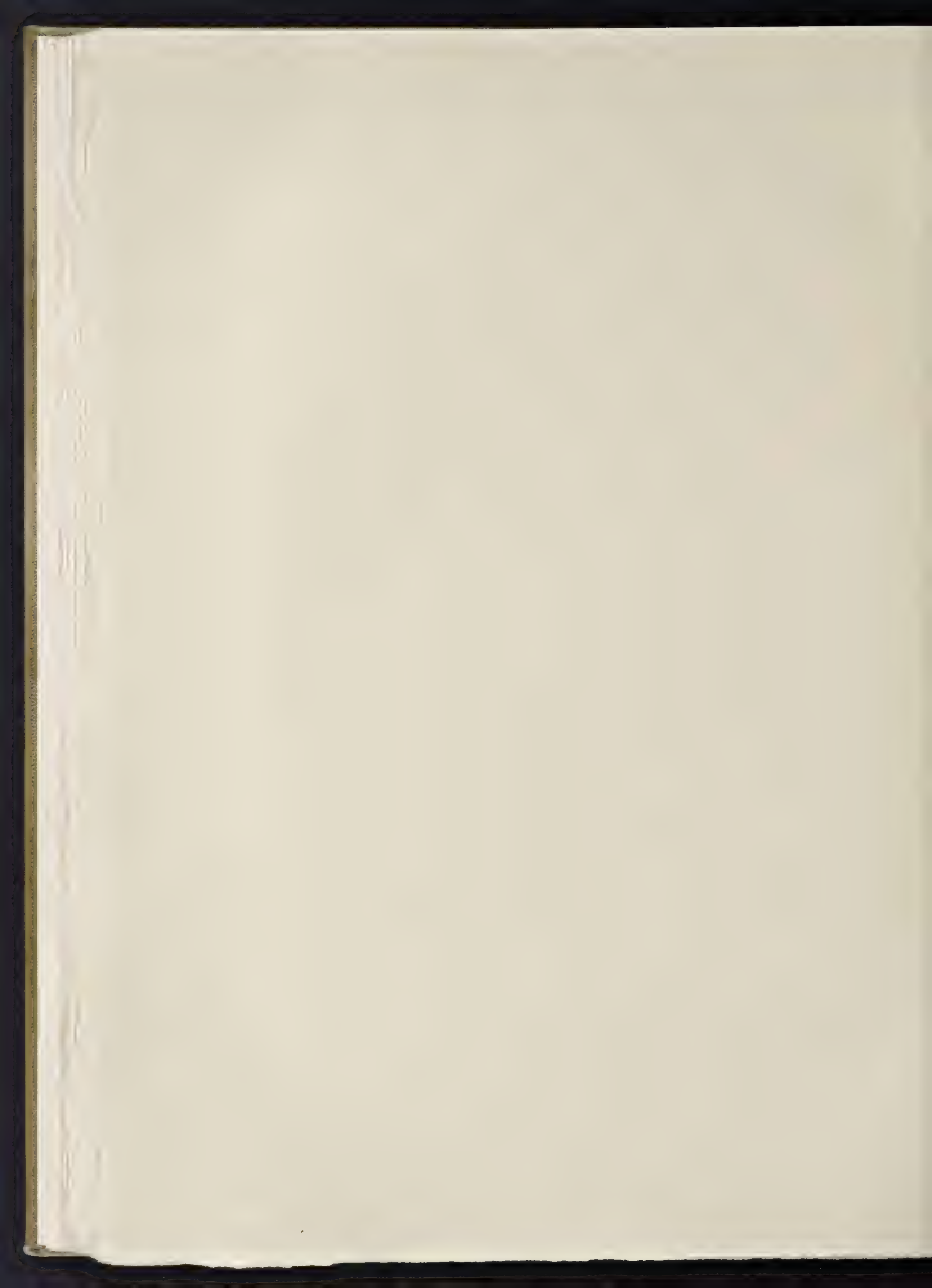












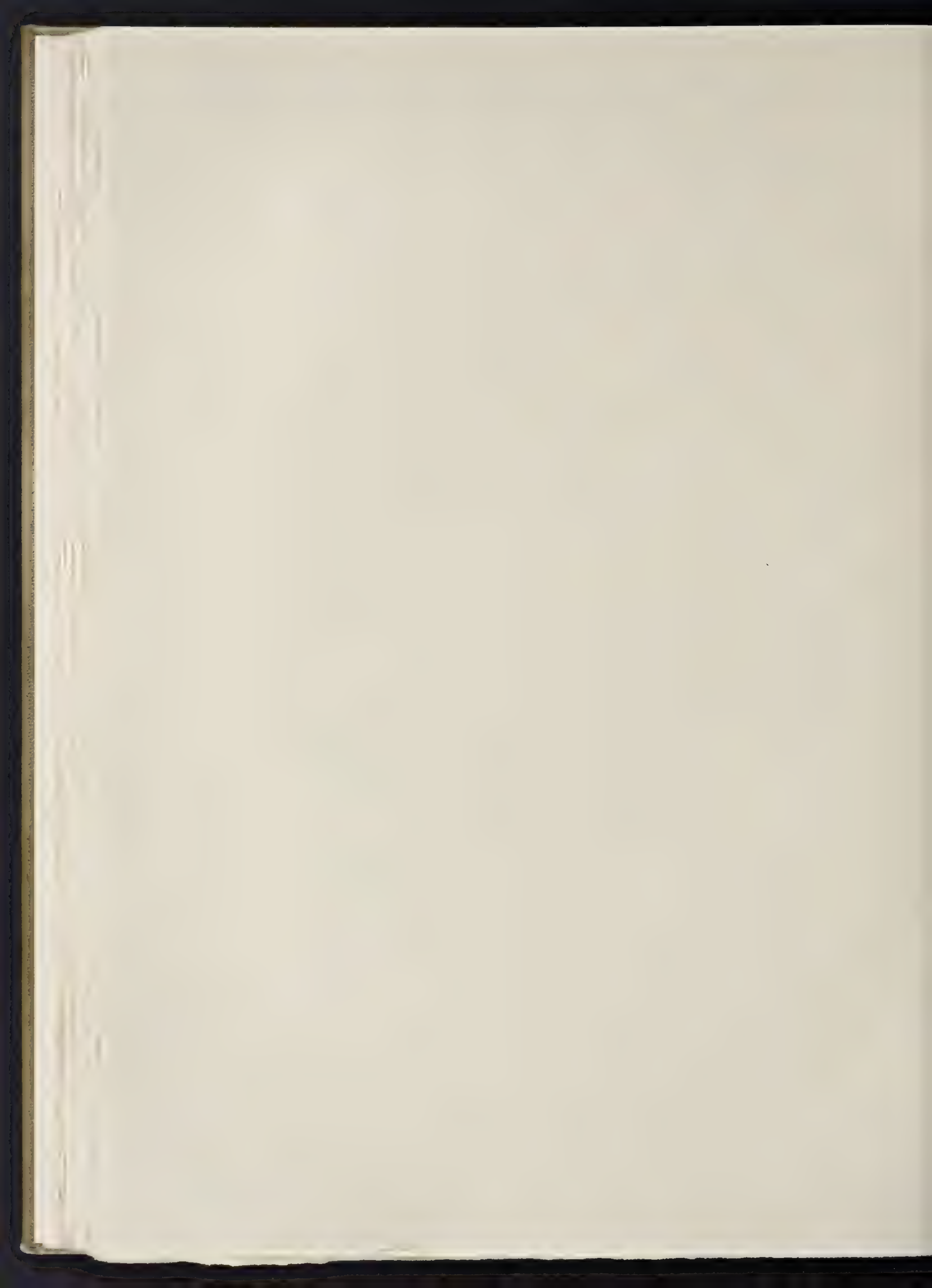




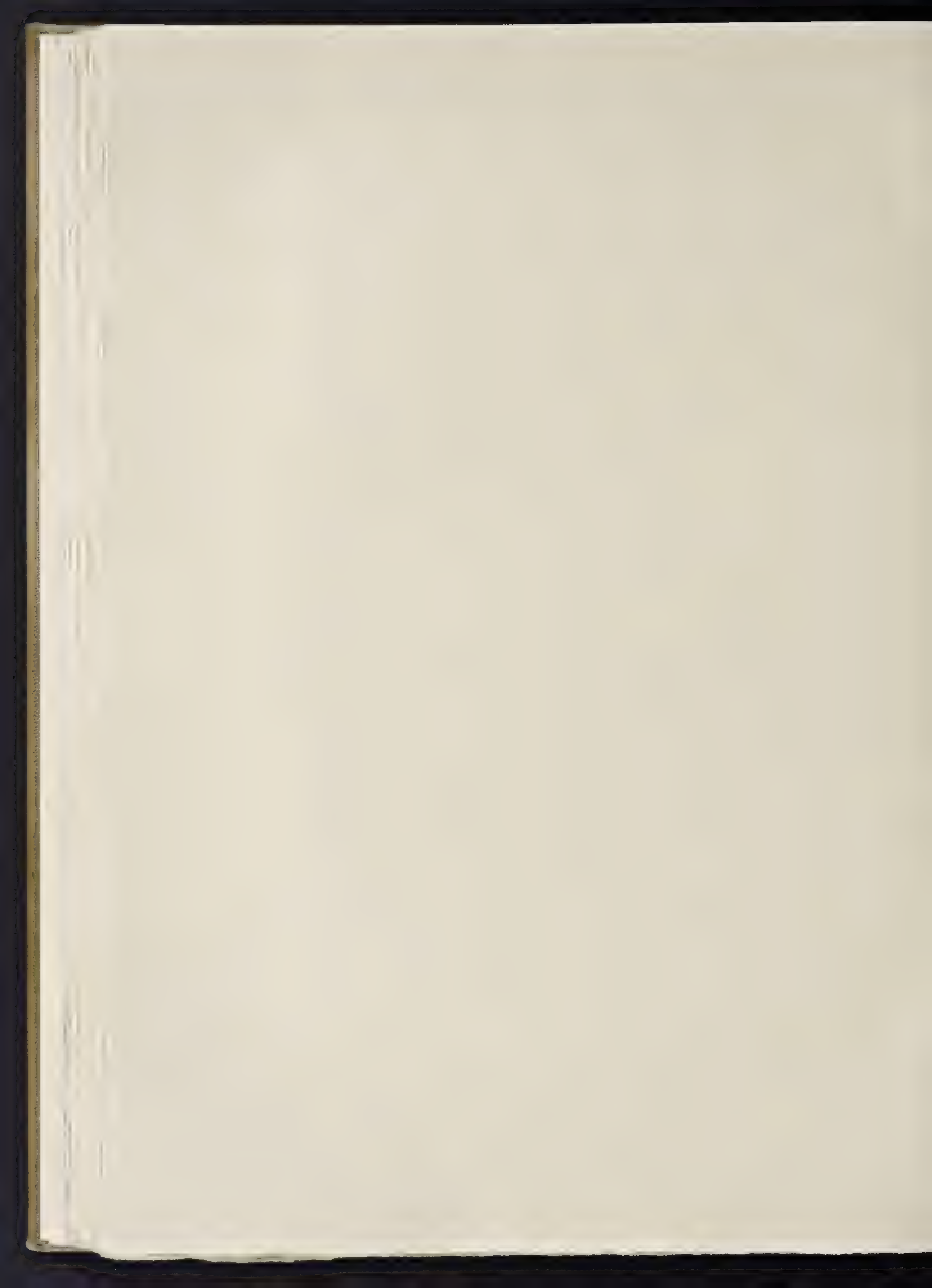




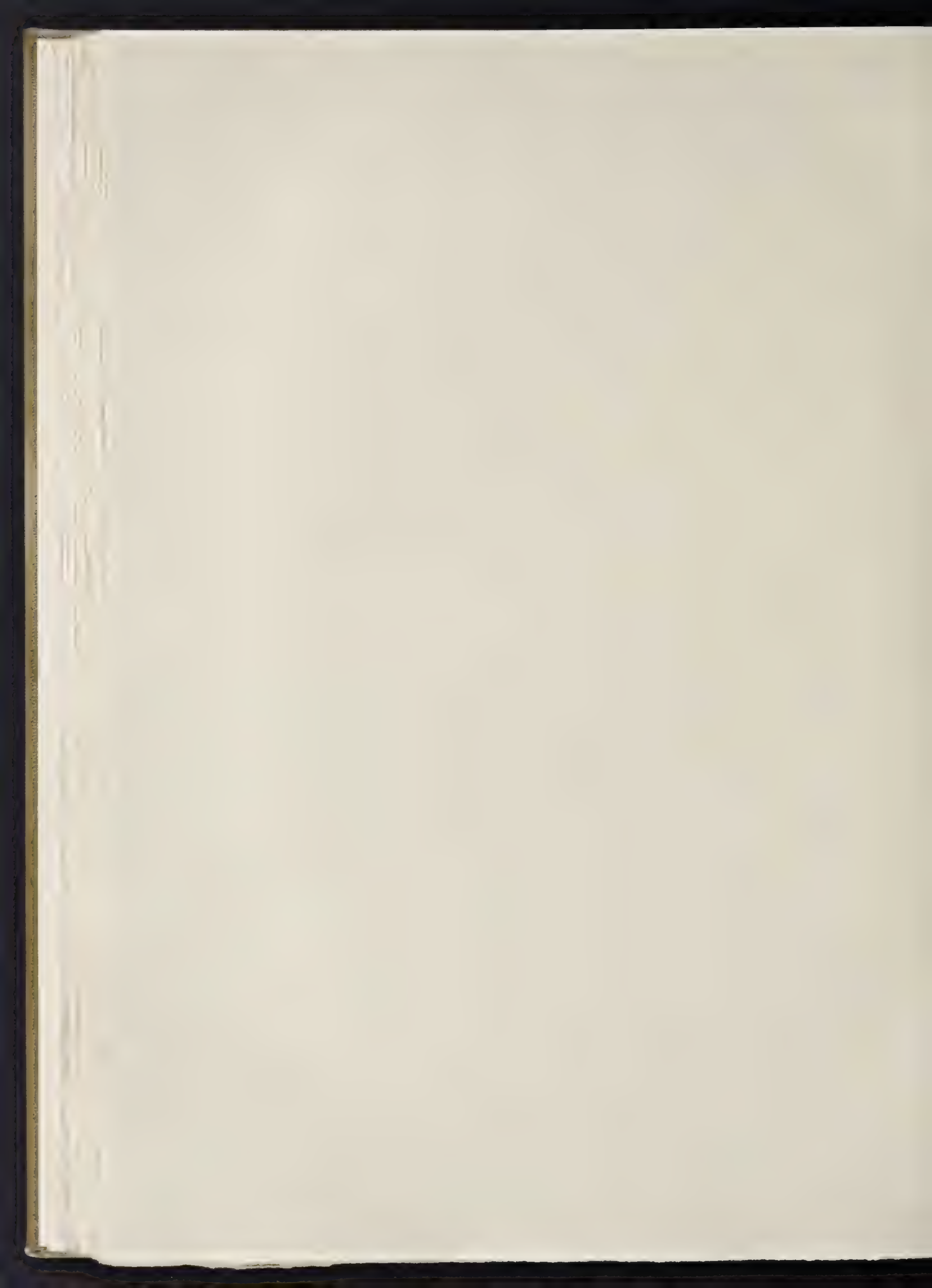










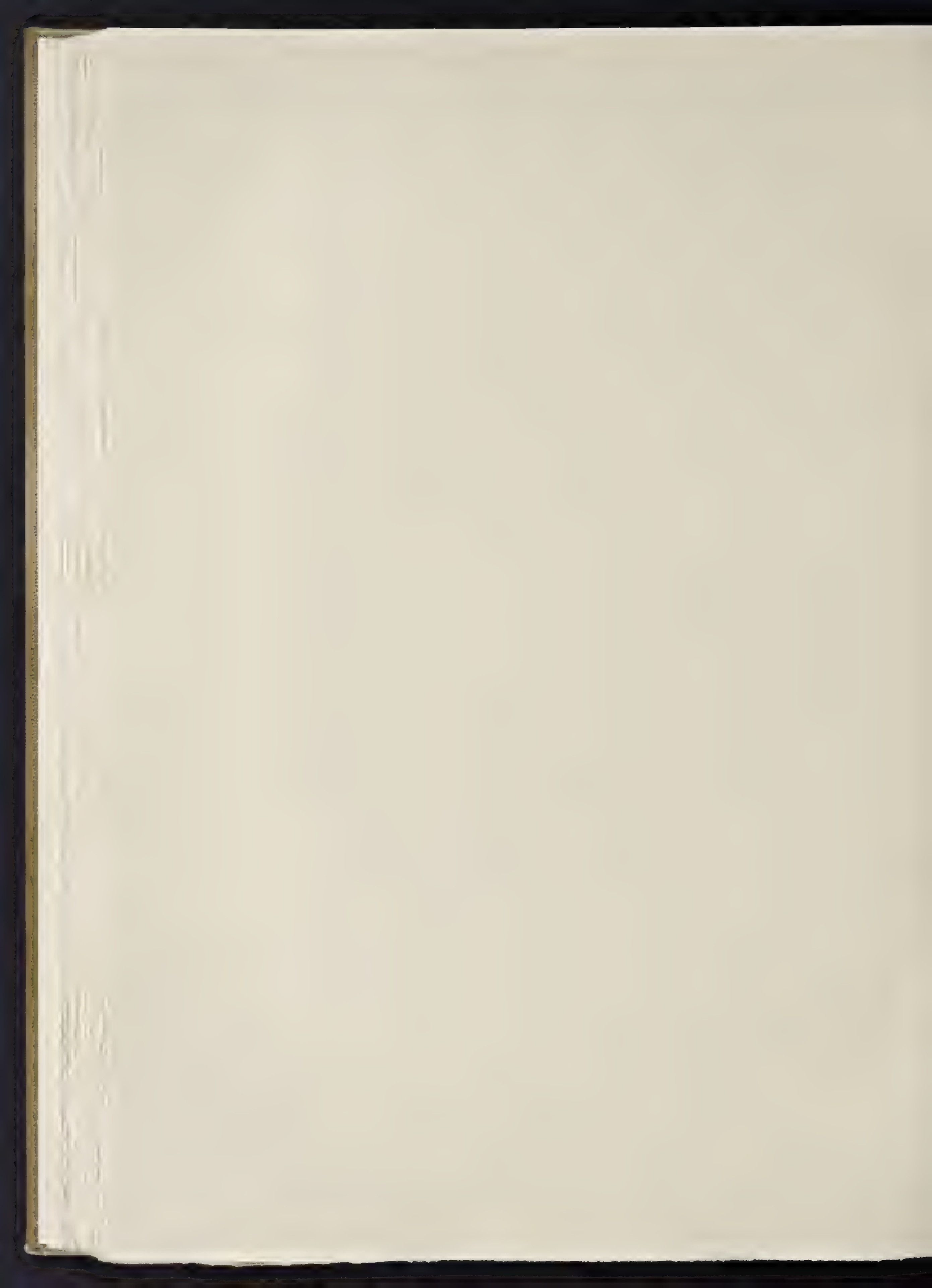


INCIPIVNT
EVANGELIA
QŒ LEGVNT
DIEBVS
FESTIS
ꝑCIRCVLVM
ANNI SEQ SCI
EVANGELII
SCD MATHEVM
INILLO TEMP:

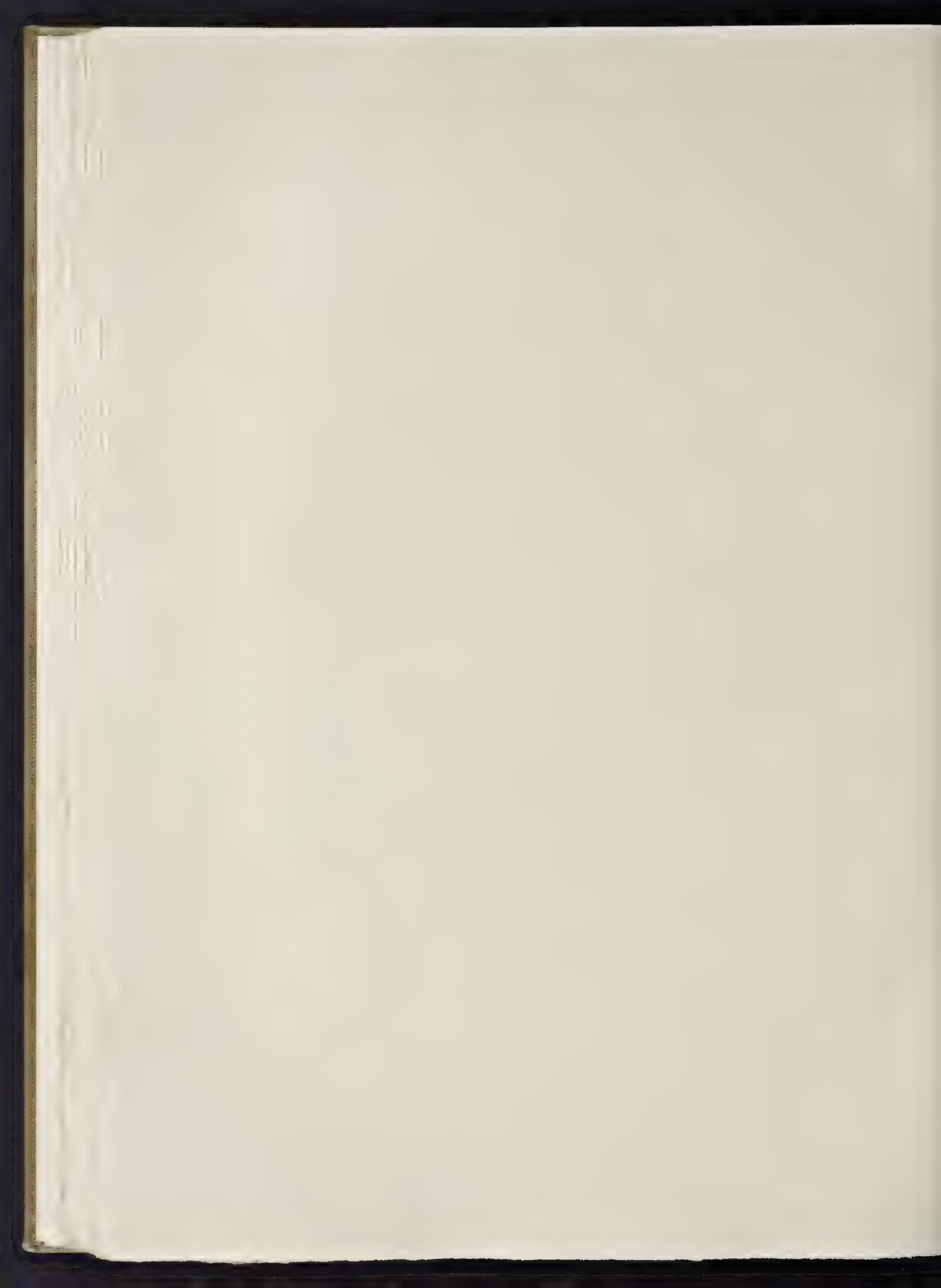




mater ihu maria
ioseph · ante quam conuenirent · inuenta
est inutero habens de spu sco · Ioseph autē
uir eius cum eēt iustus · & nollet eam tra
ducere · uoluit occulte dimittere eam ·
h aec autem eo cogitante · ecce angelus dni
insomnis apparuit ei dicens · Ioseph fili
dauid · noli timere accipere mariam
coniugem tuam · Q uod enim inea na
tum est · de spiritu sco est · Pariet autē
filium · & uocabis nomen eius ihm ·
I pse enim saluum faciet populum suum

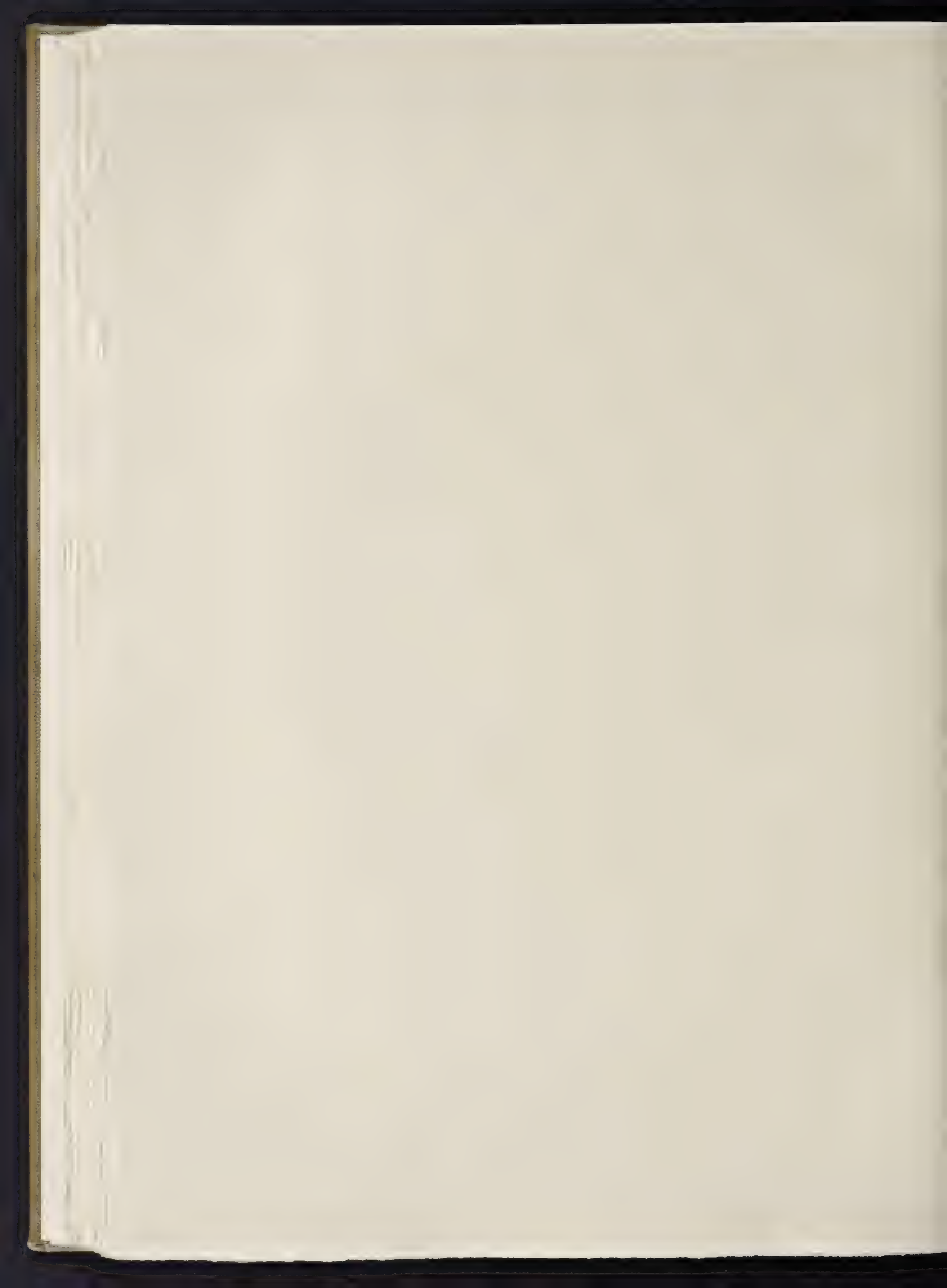








SECUNDUM MATHEUM.

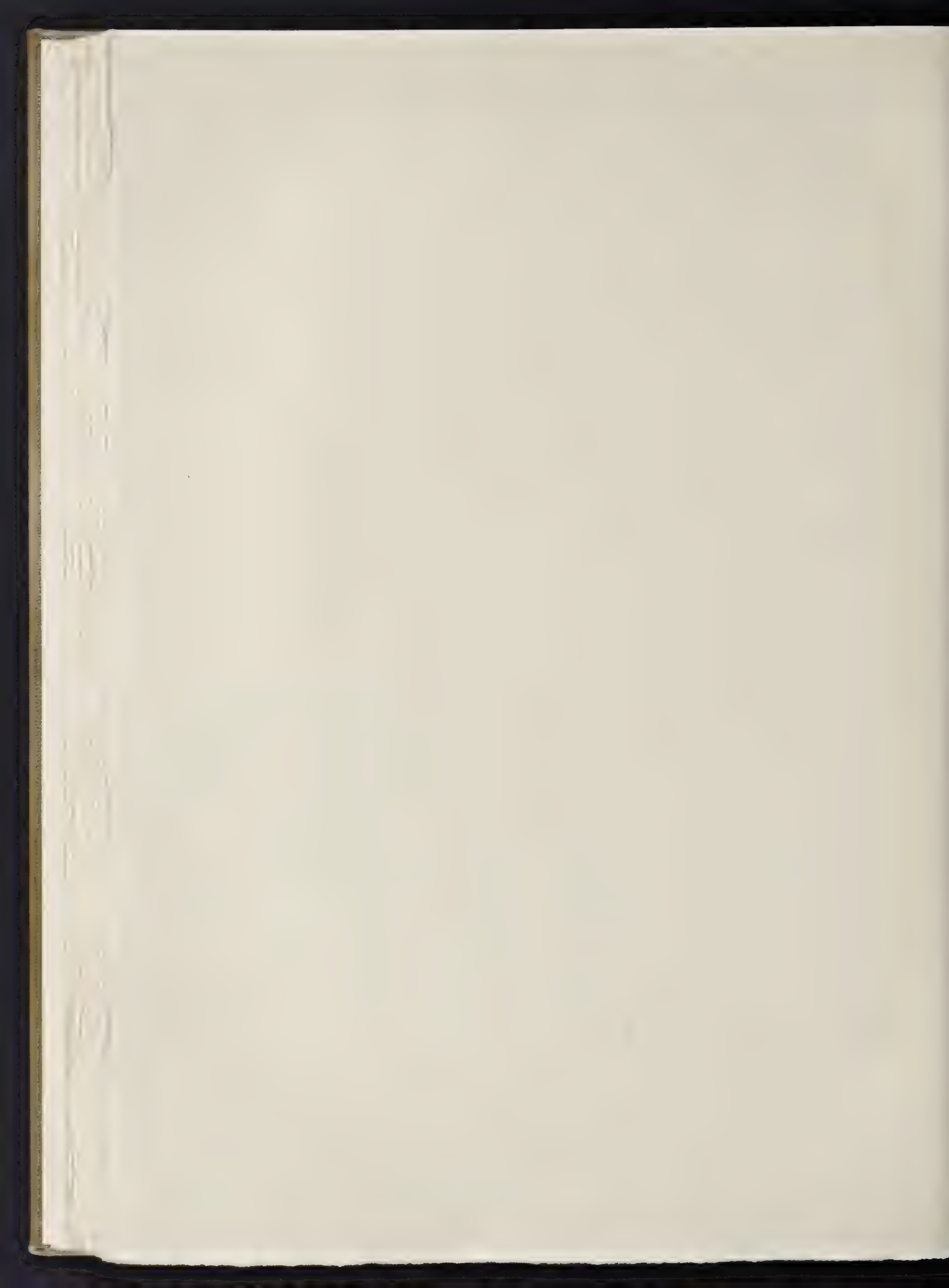


cipulis eius quia surrexit · & ecce precedet
uos in galileam · Ibi eum uidebitis · ecce
predixi uobis ·

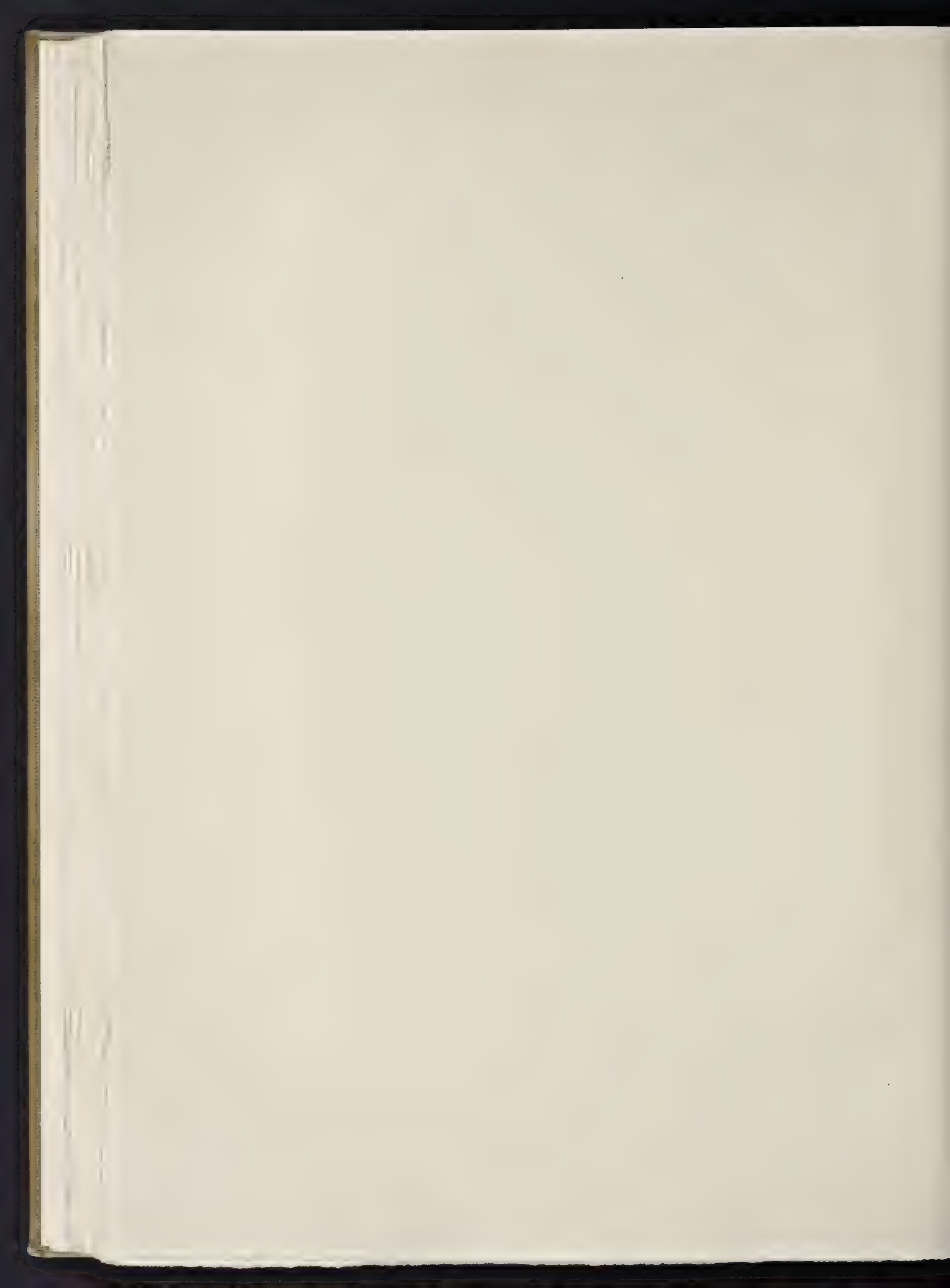




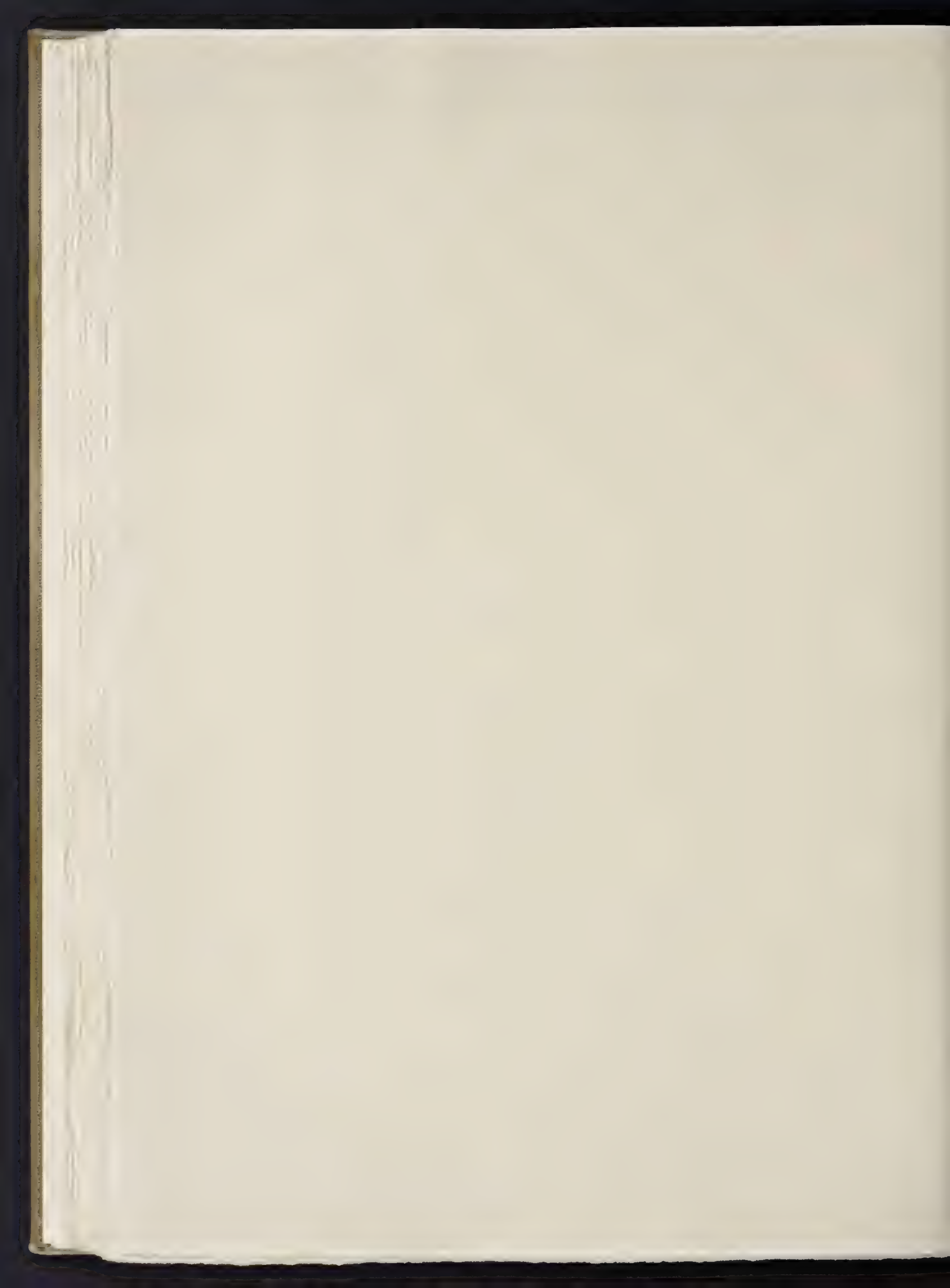








GELEITWORT



Es gibt nur wenige Handschriften des Mittelalters, die so weithin bekannt geworden sind wie der Codex Bibl. 140 (alte Signatur A. II. 42) der Staatlichen Bibliothek Bamberg. Neben der Zahl und Kostbarkeit seiner Miniaturen war es sicher auch der einprägsame Name ›Bamberger Apokalypse‹, der dieser Handschrift solche Berühmtheit verschafft hat, eine Berühmtheit, die ihren Betreuern geradezu Sorgen bereitet und für die Erhaltung des Buches zu einer gewissen Gefahr geworden ist.

Um so lieber hat die Leitung der Bibliothek sich entschlossen, zusammen mit dem Insel-Verlag eine sorgfältige farbige Reproduktion aller Bildseiten der Handschrift in Originalgröße zu schaffen, wird es doch nach ihrer Fertigstellung möglich sein, die Einsicht in das Original auf wenige ganz ernste wissenschaftliche Anliegen zu beschränken. Auch für die Forschung versprechen sich Bibliothek und Verlag durch die vorliegende Veröffentlichung nicht unerheblichen Gewinn. Die Hersteller-Firma hat auf die Wiedergabe der Farben solche Sorgfalt verwendet, daß die technisch bestmögliche Originaltreue erreicht wurde und für Farbstudien die Reproduktion das Original zuverlässig vertreten kann. Für vergleichende Farbuntersuchungen wird die Ausgabe neue Möglichkeiten eröffnen, wenn sie am Verwahrungsort verwandter Handschriften zur Verfügung steht, was sich bei Originalen vom Rang der Apokalypse nie wird erreichen lassen. Die Forscher waren denn auch bei vergleichenden Farbstudien weitgehend auf ihr Erinnerungsvermögen angewiesen, wenn sie nicht etwa Farbtafeln zu Hilfe nahmen oder, wie es auch versuchsweise geschehen ist, die Ostwaldschen Farbzeichen zur Festlegung ihres Befundes heranzogen.

Besondere Sorgfalt wurde der Wiedergabe des Goldgrundes gewidmet. Es liegt auf der Hand, daß die Spiegelungen des Blattgoldes im Druckverfahren nie vollendet wiedergegeben werden können. Es wurde aber, wie die Beteiligten glauben, mit Erfolg versucht, das Leben der Goldfläche im Druck in Erscheinung treten zu lassen, indem die leichten Wellungen des Pergaments, das Durchdrücken der Linierung und das Durchscheinen der Beschriftung der Gegenseite bis zu einem gewissen Grade mit abgebildet werden, ohne daß die Geschlossenheit der Goldfläche dadurch geopfert wird.

Wie es schon Heinrich Wölfflin in seiner zweiten Ausgabe der Apokalypsebilder in einfarbigem Lichtdruck vom Jahre 1921 getan hat, bringt die vorliegende Veröffentlichung auch die fünf Miniaturen des Evangelistars. Abgebildet wurden ferner die Seite mit dem Textbeginn der Apokalypse und zwei Zierseiten aus dem Evangelistar. Es soll damit eine Vorstellung von allen wesentlichen Schmuckelementen des Buches vermittelt werden.

Während frühere Beschreibungen der Handschrift lediglich kunstgeschichtliche Gesichtspunkte im Auge hatten, soll in der folgenden Einführung auch ihr Text berücksichtigt werden. Entsprechend dem von Georg Leidinger bei Herausgabe der Miniaturen des Perikopenbuches Heinrichs II. gewählten Verfahren werden die Initialstellen der Apokalypse und die Perikopen des Evangelistars in Übersichten gegeben. Der Herausgeber glaubt damit text- und liturgiegeschichtlichen Studien zu dienen, möchte aber auch die Möglichkeit nicht ausschließen, daß eines Tages von dieser Seite her neues Licht auf strittige kunstgeschichtliche Fragen fällt.

Zu danken haben Herausgeber und Verlag dem Leiter der Handschriftenabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek München, Herrn Direktor Dr. Hörmann, und seinen Mitarbeitern für die Betreuung der Handschrift während der langdauernden Reproduktionsarbeiten und für das dabei allezeit bewiesene Entgegenkommen. Große Verdienste um die Publikation hat sich die Deutsche Bank Aktiengesellschaft durch Beteiligung an den Herstellungskosten erworben.

HERKUNFT UND SCHICKSALE DER HANDSCHRIFT

Die Bamberger Apokalypse stammt nicht aus dem Domschatz oder der Dombibliothek wie ihre Schwesterhandschriften in Bamberg und München[1], sondern aus dem Kollegiatstift St. Stephan. Dorthin war sie als Geschenk des Kaiserpaares Heinrich und Kunigunde gekommen. Keine Notiz in dem Buche selbst bekundet diese Herkunft, nur der ehemalige Prachteinband hatte davon Zeugnis abgelegt. Die wichtigste Nachricht über ihn verdanken wir dem Nürnberger Zoll- und Waageamtmann Christoph Gottlieb Murr, einem wissenschaftlich vielseitig interessierten und literarisch tätigen Manne, der im Jahr 1799 seine ›Merkwürdigkeiten der Fürstbischöflichen Residenzstadt Bamberg‹ erscheinen ließ. Auf S. 138 bis 141 ist darin die Apokalypse recht gut beschrieben. Über den Einband sagt Murr: ›die Decke ist mit Gold und edlen Steinen eingefasset‹[2] und an anderer Stelle: ›Auf dem Bande ist von der in Gold gegrabenen Aufschrift noch so viel zu lesen: — — Henric et Kunigunt / Haec tibi munera promunt.‹[3]

Durch Murr wissen wir auch, daß die Handschrift kein Vorsatzblatt, wenigstens keines mit schriftlichen Einträgen besaß. ›Vor der Apokalypse steht nichts. Sie fängt sogleich nach dem ersten Gemälde unmittelbar an.‹ Auf dem heutigen Vorsatzblatt steht von der Hand des seit der Säkularisation an der Bamberger Bibliothek wirkenden Kustos Heinrich Joachim Jäck (Exzisterzienser aus Langheim) folgende Notiz:

›Liber hic a S. Cunegunda[4] ecclesiae collegiatae S. Stephani Bambergae donatus fuisse traditur. Prior ligatura erat pretiosissima, quam in frontis medio ornabat Onyx insignis magnitudinis, et quae ad thesaurum Monacensem a. 1803 mittebatur…‹

Im ersten Band seiner ›Vollständigen Beschreibung der öffentlichen Bibliothek zu Bamberg‹ berichtet Jäck auf S. xix, er habe die jetzige Decke ›beider zu einem Werke gehörigen Theile‹ — er meint Apokalypse und Evangelistar — im Jahre 1804 herstellen lassen, ›nachdem der große, auf der vordern Decke angebrachte, wellenförmig geschliffene *Sardonyx* wegen seines außerordentlichen Werthes in den Schatz zu München gebracht worden war‹.

Noch an anderer Stelle finden wir das alte Prachtgewand der Apokalypse, diesmal amtlich, beschrieben, in dem anläßlich der Säkularisation im Jahre 1803 aufgenommenen ›Inventarium über die Kirchen-Gerätschaften des Kollegiatstifts zum heil. Stephan‹[5]. Hier lautet der Eintrag unter A 23: ›Ein mit 46 verschiedenen Steinen besetztes Meßbuch, worin die Apocalipsis, und die Evangelien auf Pergament geschrieben sind, und wo auf einer Seite ein Onix, auf der anderen Seite goldene Sternlein sich befinden.‹

Damit sind wir bei dem Ereignis angelangt, das die Handschrift der Obhut der Kanoniker von St. Stephan entriß, wo sie nahezu 800 Jahre lang als kostbarer Schatz und als Reliquie der Stiftsgründer gehütet worden war. Mit einer bei der Säkularisation im Bamberger Raum sonst nicht geübten Barbarei wurde die Handschrift ihres kostbaren Schmuckes entkleidet und sodann der kurfürstlichen, später königlichen Bibliothek übergeben, wo Jäck sie, wie oben zitiert, behelfsmäßig in einen Pappband mit Pergamentrücken binden ließ, der im Laufe von 150 Jahren recht abgenützt wurde. Bis zum heutigen Tage zeugt das Bettlergewand der wahrhaft königlichen Handschrift von der Verständnislosigkeit einer Zeit, die ein sicher hervorragendes Werk deutscher Goldschmiedearbeit, noch dazu aus so früher Zeit, nicht anders als nach dem Materialwert zu beurteilen wußte. Wenn auch der alte Glanz nicht wiederhergestellt werden kann, soll die Handschrift doch nach Beendigung der Reproduktionen einen würdigeren Einband erhalten.

Hält man die beiden Beschreibungen von Murr und die des Inventars zusammen, so ergibt sich ein recht deutliches Bild des Prachteinbandes. Nach der heutigen Buchgröße maß er, eine leichte Beschneidung beim Umbinden mit eingerechnet, etwa 31 bis 32 cm in der Höhe und 21 cm in der Breite. Die Vorderseite schmückte der ›Onyx‹, wie wir sehen werden, eine ovale Platte von 23 : 16 cm, darum gruppiert in Goldfassung 46 verschiedene Steine. Über oder unter dem großen Stein war die in Gold gegrabene Inschrift angebracht. Die Rückseite war wahrscheinlich mit Stoff bezogen und mit ›goldenen Sternlein‹ geziert.

Auffallend ist, daß in den Säkularisations-Akten an anderer Stelle, nämlich in dem Protokoll über die Abführung des Kirchensilbers von St. Stephan vom 13. Juni 1803[6], die Kostbarkeit des Einbandes geradezu unterdrückt wird. Unter Buchstabe h) werden hier ›Zwey Bücherdecken mit Silber beschlagen und schlechten Steinen besetzt‹ und unter i) ›zwey Bücherdecken, ebenfalls mit Silber besetzt‹ erwähnt. Bei dem letzteren Einband erkennt man unschwer den bei Murr S. 141 beschriebenen zweiten erwähnenswerten Codex. ›Der andere, aber neuere, Codex hat eine vergoldete silberne Decke, worauf die Kreuzigung Christi, mit Marien und Johannes in getriebener Arbeit zu sehen ist. Diese Handschrift enthält ebenfalls die Evangelien wie sie in der Messe gelesen werden.‹ Hier spricht Murr ausdrücklich von einer *vergoldeten* silbernen Decke, während er bei der Apokalypse sagt, daß sie ›mit Gold und edlen Steinen eingefasset‹ war. Das Inventar hatte wenigstens die goldenen Sternlein der Rückseite erwähnt und neben 46 Steinen der Vorderseite den Onyx besonders hervorgehoben. Offenbar hat man bei der Abfassung des Protokolls vom 13. Juni 1803 auch die Metalleinfassung der Apokalypse als vergoldet angesehen oder anzugeben beliebt. Die in dem Protokoll aufgeführten Gegenstände wurden, soweit nicht an Ort und Stelle anders verfügt worden war, in das Gewölbe des ehemaligen Domstiftes an die zur Verwahrung der Kirchengeräte bestellte Kommission eingeliefert. In dem mitgehenden Verzeichnis heißt es dann unter k) und l) gleichlautend ›zwei Bücherdecken mit Silber beschlagen und mit schlechten Steinen besetzt‹. Das widerspricht im Falle der zweiten Handschrift der Kennzeichnung im genannten Protokoll und der Murrschen Beschreibung; denn nirgends war bei ihr von Steinen die Rede. Man ersieht daraus die Flüchtigkeit der erwähnten Schriftstücke und wohl auch das Bestreben, höheren Orts keine zu hohe Vorstellung von dem Wert der Gegenstände aufkommen zu lassen. Man muß berücksichtigen, daß sich die bestellten Taxatoren zum Teil als mögliche spätere Käufer betrachteten und daß durch die Säkularisation eine derartige Menge von Pretiosen auf den Markt kam, daß dieser einfach nicht mehr aufnahmefähig war und die Bewertung notwendigerweise heruntergedrückt wurde.

Immerhin wurde der Hauptschmuck des Vorderdeckels, der große Stein, für genügend kostbar gehalten, um seine Ablieferung an den kurfürstlichen Schatz nach München zu veranlassen[7]. Er wird heute noch in der Schatzkammer der Residenz verwahrt. Im amtlichen Führer[8] vom Jahre 1937 ist der

Stein unter Nr. 549 so beschrieben: ›Platte. Rauchtopas; oval; mit Verzierungen in Reliefschnitt; in der Mitte ägyptisierende Doppelpalmette, auf dem Rand Spiralornamente. Ohne Fassung. — Länge 23, Breite 16 cm. Ägyptisch-spätantike Arbeit, 3. bis 2. Jahrhundert v. Chr. Aus dem Bamberger Domschatz. 1803.‹ Die Verwechslung von Dom und St. Stephan ist aus der Münchener Perspektive leicht erklärlich. Sie lag um so näher, als die Münchener Schatzkammer einige berühmte Stücke aus dem Domschatz verwahrt. Der Führer von 1937 hat die Verwechslung aus dem älteren Führer vom Jahre 1879[9] übernommen, obwohl die Herkunft inzwischen durch Bassermann-Jordan[10] richtiggestellt worden war. In Bamberg ist die Kenntnis der Platte und das Wissen über ihre Herkunft nie verloren gegangen[11].

Das Schwanken in der Bezeichnung des Steines, früher Onyx, auch Sardonyx und neuerdings Rauchtopas[12], ist nichts Ungewöhnliches. Die Beurteilung von Edelsteinen ist ohne mineralogische Untersuchung oft recht unsicher. Herr Museumsdirektor Dr. Hans Thoma hatte die Liebenswürdigkeit, die Platte einem Spezialisten, Herrn Professor W. F. Eppler, vorzulegen. Sein Urteil lautete: weder Onyx noch Rauchtopas, sondern Rauchquarz. Dies wird also in Zukunft die Bezeichnung des Steines sein müssen.

BESCHREIBUNG DER HANDSCHRIFT

Eine Beschreibung der Handschrift selbst ist des öfteren gegeben worden. Die älteste haben wir schon kennengelernt; es ist die von Christoph Gottlieb Murr vom Jahre 1799. Auch Jäcks Angaben in der ›Vollständigen Beschreibung‹ wurden bereits berührt[13]. Aus späterer Zeit ist zu nennen die von Frimmel in seiner Studie über die mittelalterlichen Apokalypse-Handschriften[14]. Wilhelm Vöge kommt in seiner großen Arbeit öfter auf die Apokalypse zu sprechen[15], gibt jedoch keine durchgehende Beschreibung des ganzen Codex, da er für die Apokalypse-Bilder auf Frimmel verweisen kann. Eine solche erschien kurz nach Vöges Arbeit von Friedrich Leitschuh im gedruckten ›Katalog der Kgl. Bibliothek zu Bamberg‹ in der ersten Abteilung des ersten Bandes, S. 117 ff. Noch ausführlicher wurde der Apokalypse-Teil der Handschrift von Heinrich Wölfflin behandelt in der Einleitung zu seiner im Jahre 1918 erschienenen Ausgabe der Miniaturen in einfarbigem Lichtdruck. Hier ist vor allem auch das eigentümliche Lagenverhältnis genau festgehalten.

Die Handschrift besteht aus 106 Pergament-Blättern von der Größe 29,5 x 20,4 cm. Der Schriftspiegel mißt ca. 19 x 13 cm und ist so auf das Blatt gesetzt, daß der größere Rand außen und unten bleibt. Auf jeder Seite stehen, wenn sie voll beschrieben ist, 20 Zeilen; von Blatt 92 an sind es 21 Zeilen, was anscheinend noch nie bemerkt wurde. Auch schon vorher finden sich 21 Zeilen geschrieben auf Blatt 18r. Auf Blatt 1-57r steht die Apokalypse. Zu ihr gehören 50 Miniaturen, teils Vollbilder, teils nur Teile der Seite beanspruchend. Es folgten ursprünglich drei leere Seiten, nämlich 57v, 58r und 58v; auf die letztere wurde etwas später von anderer Hand ein Evangelientext geschrieben. Darauf folgt ein als eigene Lage eingeheftetes Doppelblatt, auf dessen Innenseiten 59v und 60r die beiden meistbesprochenen Miniaturen der Handschrift stehen, nämlich das Kaiserbild und die Darstellung der Tugenden und Laster, während die Seiten 1 und 4, also Blatt 59r und 60v, leer geblieben sind. Auf der mit Blatt 61 beginnenden Lage ist wieder die erste Seite, 61r, leer geblieben. Auf 61v beginnt das sogenannte Perikopenbuch, das wir mit der eindeutigeren Bezeichnung Evangelistar[16] benennen wollen, vor allem um eine Verwechslung mit dem öfter erwähnten Perikopenbuch Heinrichs II. (Clm 4452) zu vermeiden, für das die Bezeichnung ›Perikopenbuch‹ vorbehalten sei. Der Hauptschmuck des Evangelistars sind fünf Vollbilder, darstellend Geburt und Hirtenverkündigung, Kreuzigung und Grablegung, die Frauen am Grabe, die Himmelfahrt und die Geistessendung. 57 Miniaturen enthält demnach die ganze Handschrift; sie sind auf 56 Seiten angebracht, da zwei davon auf einer Seite (21v) stehen.

Das Lagenverhältnis wurde zwar, wenigstens für den Apokalypse-Teil, schon von Wölfflin in einer Tabelle aufgezeigt. Es sei hier noch einmal, und zwar für die ganze Handschrift, wiedergegeben. Dabei ist vorauszuschicken, daß die Lagen 2 bis 7 jeweils auf dem ersten Blatt unten rechts eine rote Numerierung in römischen Zahlen erhalten haben. Die erste Lage hat infolge einer Änderung, auf die noch zurückzukommen ist, die sicher ursprünglich ebenfalls vorhandene Bezeichnung eingebüßt.

Lage	*Blatt*	*alte Lagenbezeichnung*	*Zahl der Blätter*	*Verteilung auf Inhalt*
1	1–3	fehlt	3	Apokalypse
2	4–11	II	8	Apokalypse
3	12–19	III	8	Apokalypse
4	20–27	IIII	8	Apokalypse
5	28–35	V	8	Apokalypse
6	36–43	VI	8	Apokalypse
7	44–51	VII	8	Apokalypse
8	52–58	keine	7	Apokalypse
9	59 60	keine	2	Kaiserbild, Tugenden und Laster
10	61–69	keine	9	Evangelistar
11	70–75	keine	6	Evangelistar
12	76–83	keine	8	Evangelistar
13	84–91	keine	8	Evangelistar
14	92–99	keine	8	Evangelistar
15	100–106	keine	7	Evangelistar

Außer der Lage 1, die uns noch beschäftigen muß, treten dreimal Lagen mit ungerader Blattzahl auf. In Lage 8 ist Blatt 55 einzeln. Es ist mit Falz an 56 angeklebt und mitgeheftet. Es gehörte zum innersten Doppelblatt der Lage; die andere Hälfte wurde wohl abgeschnitten, nachdem klar war, daß die Blätter für die Apokalypse nicht ganz gebraucht wurden. Der Schreiber hätte das ganze Doppelblatt entfernen können, der Platz hätte auch so ausgereicht; aber er merkte es wohl zu spät, nachdem Blatt 55 schon beschrieben war. Vielleicht war ursprünglich auch die eine oder andere Miniatur mehr geplant. Auffallend ist jedenfalls die relative Armut an Initialstellen und Miniaturen in Apokalypse 21 und 22. — Warum Lage 10 ursprünglich als Quinio und Lage 11 als Ternio angelegt waren, anstatt aus ihnen Quaternionen zu machen, läßt sich nicht durchschauen. Vielleicht kam nur durch ein Versehen ein Doppelblatt von Lage 11 zusätzlich zur Lage 10. Einzeln ist hier Blatt 68, mit Falz an 62 angeklebt und mitgeheftet. Hier wurde also das zweitäußerste Doppelblatt der Lage halbiert. Warum blieb das ursprüngliche Blatt 62 leer? Zur Erklärung kann man nur ein Mißverständnis zwischen Schreiber und Miniator annehmen. — Am einfachsten ist die Erklärung bei Lage 15. Das Evangelistar schließt auf Blatt 106r, Seite 106v ist leer geblieben. Das überzählige Blatt 107 wurde entweder sofort oder später entfernt; das dadurch einzeln gewordene Blatt 100 wurde an 101 angeklebt.

Beide Teile, Apokalypse und Evangelistar, sind von der gleichen Hand geschrieben. Andere Schriftzüge treten zweimal auf, von zwei verschiedenen Händen, einmal im Zusammenhang mit einer Änderung, einmal bei einem späteren Einschub. Letzterer ist bereits erwähnt: es ist der Text auf der ursprünglich leeren Seite 58v. Er ist eindeutig später geschrieben. Wenn auch ein gewisses Bemühen festzustellen ist, sich an die Schrift- und Zierformen des Evangelistars anzulehnen, so sind diese doch nicht getroffen, die Hervorhebungsbuchstaben zeigen schulfremde Züge und auf den Gebrauch der Farbe ist ganz verzichtet. Der Einschub dürfte erst in Bamberg angebracht worden sein.

Wichtiger ist das Auftreten einer anderen Hand innerhalb der durch Umdisposition veränderten ersten Lage. Diese besteht heute nur aus drei Blättern. Blatt 1 zeigt auf der Recto-Seite die erste Miniatur, auf der Verso-Seite mit schöner A-Initiale den Textbeginn. Blatt 2 bringt auf beiden Seiten nur Text, Blatt 3 auf der Recto-Seite das Bild der Leuchtervision und auf der Verso-Seite mit Є-Initiale beginnend den Text von Apokalypse 2, 1ff. Hier erst setzt die Hand ein, welche das ganze Buch geschrieben hat. Die drei vorausgehenden Textseiten sind von einem anderen Schreiber offenbar nachträglich gefertigt worden. Ein zeitlicher Unterschied der beiden Schriften ist nicht erkennbar, die Abweichungen sind gering, die beiden Hände gehören dem gleichen Skriptorium an. Daß die ersten beiden Blätter nicht zum ursprünglichen Zustand der Handschrift gehören, zeigt der eigenartige Zustand der Lage. Es wäre unnatürlich gewesen, hätte sie von Anfang an aus drei Blättern bestanden. Man wird bei einem zu einer Prachthandschrift bestimmten Buche nicht annehmen dürfen, daß gleich in der ersten Lage gestückelt wurde. Außerdem fehlt die Lagenbezeichnung, wie sie bei ɪɪ bis ᴠɪɪ vorhanden ist. Die Lage bestand zunächst wohl aus mindestens zwei Doppelblättern, also aus acht oder mehr Seiten. Wie sie gestaltet war, läßt sich natürlich nicht sagen. Aber sie muß etwas enthalten haben, was sie für die endgültige Bestimmung der Handschrift ungeeignet machte, also vielleicht ein Stifterbild, vielleicht auch eine Widmung, die nicht mehr zutraf. So wurde denn das innere Doppelblatt entfernt (wenn wir nur zwei Doppelblätter annehmen wollen) und vom äußeren die vordere Hälfte abgeschnitten. Von der ursprünglichen Lage blieb nur Blatt 4 erhalten, das an ein vorgesetztes neues Doppelblatt angeklebt wurde. Das neue Doppelblatt erhielt die oben bezeichnete Gestaltung. Der ursprüngliche Schreiber hat diese Änderung nicht vorgenommen. Der Maler des Bildes auf Seite 1r könnte jedoch durchaus der Hauptmeister der Apokalypse gewesen sein, und die bisherige Kritik hat an keine andere Zuschreibung gedacht. Wer aber den ganzen Zyklus der 57 Miniaturen der Handschrift aufmerksam betrachtet, der wird zunächst das Rot des Mantels der Johannesgestalt — Wölfflin nennt es ›feuerlilienrot‹ — als ungewöhnlich empfinden[17]. Nicht nur, daß diese Rotqualität in der ganzen Handschrift genauso nicht mehr vorkommt, widerspricht es auch den Grundsätzen der Gewandfärbung, die in der Handschrift deutlich eingehalten sind, eine heilige Person in leuchtendes Rot zu kleiden[18]. Es fällt weiterhin die atypische Fältelung der flatternden Mantel-Enden auf sowie die Bildumrahmung, die, wie Wölfflin schon bemerkt hat, nur hier vorkommt. Abweichend ist auch die Maltechnik bei dem Mantel. Der Apokalypse-Meister pflegt auf helleres Mennigrot dunklere Schatten und gelegentlich weißliche oder weiße Lichter zu setzen, während hier auf ein dunkleres (Zinnober-) Rot als Grundfarbe zahlreiche mennigrote Aufhellungen und kräftige, aber weniger zahlreiche Schatten gesetzt sind. Das ist genau die meistgeübte Behandlung der feuerroten Gewänder im Perikopenbuch Heinrichs II.[19] Die eigenartige Gestaltung des gebeugten Knies wird man zwar als echt reichenauisch empfinden, aber doch nicht als charakteristisch für unsere Handschrift. Nirgends begegnet eine solche Haltung wieder. Dagegen findet sie sich genau, bloß seitenverkehrt, im Perikopenbuch Heinrichs II. beim Nikodemus der Kreuz-

abnahme, Blatt 108r[20]. Auch hier trägt die heilige Person einen roten Mantel, wie überhaupt das Perikopenbuch die oben genannte Regel zwar auch zu kennen scheint, aber nicht so streng einhält. Es sieht so aus, als hätte beim Malen unseres Bildes die genannte Miniatur in Clm 4452 als Muster gedient. Johannes dabei von links herantreten zu lassen, empfahl sich deshalb, weil in den folgenden Bildern der Schreibaufträge überall diese Seite eingehalten ist. Noch ein anderes in der Apokalypse ungewohntes Element scheint aus der gleichen Miniatur (von der Gestalt des Joseph von Arimathia) geschöpft zu sein: das in konstanter Kurve ohne Knickung wehende Mantel-Ende und die Art seines Faltenwurfes. Daß das Abhängigkeitsverhältnis nicht umgekehrt ist, ergibt sich aus der gleichzeitigen Anwendung der Maltechnik des Perikopenbuches. Wenn sich gerade bei diesem Bild, dem Ergebnis der wohl letzten redaktionellen Veränderung der Handschrift, dieselbe Entwicklungsstufe der malerischen Technik kundtut, die das Perikopenbuch zeigt, so wird diese Beobachtung bei der Frage des zeitlichen Verhältnisses der beiden Handschriften eine Rolle spielen müssen. Vorerst können wir als Ergebnis festhalten, daß auf dem ersten Doppelblatt nicht nur eine andere Schreiberhand, sondern wahrscheinlich auch eine andere Malerhand am Werk gewesen ist. Wer die gleiche annehmen wollte, müßte wenigstens eine spätere Entwicklungsstufe ihrer Technik feststellen.

Außer den Miniaturen, die entweder in Hochformat die ganze Seite füllen oder, breiter als hoch, noch für Text Raum lassen, kennt die Apokalypse als Buchschmuck und Textgliederung noch Initialen. Die Eigenart des Textes brachte den Maler in Verlegenheit. Nahezu alle Sätze des Buches beginnen in der lateinischen Übersetzung mit ›Et‹. So konnte er mit wenigen Ausnahmen nur E-Initialen anbringen. Immerhin bot ihm die mittelalterliche Schreibtradition zwei Formen, das kapitale E und das unziale Є. Zwischen beiden hat er fast regelmäßig abgewechselt. Beispiele zeigen u. a. die Tafeln 11 bis 14 mit den Apokalyptischen Reitern. Die häufige Wiederholung hat den Künstler wohl bestimmt, diese E-Initialen etwas bescheidener zu halten als die wenigen anderen. Die zeichnerische Gestaltung und die malerische Ausführung der Initialen kann aus zahlreichen Tafeln ersehen werden (A-Initiale auf Tafel 2 und zahlreiche E-Initialen auf Tafel 11 und ff.). Die Buchstabenkörper sind in Gold ausgeführt, mit mennigfarbenen Konturen, die nach dem Auftragen des Goldes gezeichnet sind. Da, wo sich Schäfte und Rundungen der Buchstaben verbreitern, ist auch eine Innenzeichnung in Mennigrot vorhanden, um die sich das Gold gleichsam in einem doppelten Bande legt. Der von der Buchstabenform umschlossene Raum zeigt auf blauem und grünem Grunde goldenes Rankenwerk, das in Knospen und kleeblattartige Gebilde, aber auch in die für die Reichenau typischen Pfeilspitzen ausläuft. Die Ranken treten im allgemeinen aus dem durch die Buchstabenform umgrenzten Raum nur wenig heraus. Im Vergleich mit den meist größeren Initialen des Perikopenbuches Heinrichs II. sind die Goldbänder des Rankenwerkes auch relativ deutlich schmäler; viel mehr entsprechen sie in der Proportion denen der wenigen Großinitialen des Evangeliars Ottos III. Dort sowie in den Bamberger Kommentaren[21] trifft man auch am ehesten die kurzgestielten, den Ranken eng ansitzenden Knospen, welche die Apokalypse-Initialen, wenn auch nicht durchgehend, kennzeichnen. Das Rankenwerk des Perikopenbuches ist mit seinen breiten Bändern, von denen die Knospen auf dünnen Stielen weit abstehen, stärker von allen verwandten Handschriften, soweit sie durch Publikation zugänglich geworden sind, unterschieden als durch die Gestaltung der vielbeachteten Pfeilspitzen.

Die bisher besprochenen größeren Initialen stehen immer am Beginn einer Seite. Es kommt zweimal vor, daß sie nur den Text der Seite eröffnen, wenn nämlich darüber eine Miniatur steht. Daß sie eine Art überlieferten Kapitelanfang bezeichnen, möchte man daraus schließen, daß die vorausgehende Seite meist nicht voll beschrieben ist. Aber ohne Einschränkung läßt sich diese Feststellung nicht treffen. Man wird nicht glauben wollen, daß etwa im Falle der oben erwähnten Apokalyptischen Reiter der Abschnitt Apokalypse 6, 1-8 in vier Kapitel mit je zwei Versen gegliedert war. Eindeutig dagegen ist ihre Beziehung zu den Miniaturen. Jeder Miniatur entspricht eine Initiale. Sie leitet den Textabschnitt ein, den die Miniatur ganz oder teilweise illustriert. Es kommt auch vor, daß durch mehr als eine Initiale auf ein Bild verwiesen ist. Dieses stellt dann zwei oder mehr Vorgänge dar, zum Beispiel das Schreiben an je zwei Gemeinden auf Blatt 6v und 8r, aber auch schon auf Blatt 4v, wo Johannes nur einmal abgebildet ist, aber die zwei Gemeinden durch das doppelte Stadtsymbol vertreten sind (siehe Tafeln 4, 5, 6). Ebenso wird das Entleeren der Schalen des Zornes durch den ersten bis dritten Engel und durch den vierten bis sechsten Engel in einer Darstellung zusammengefaßt (Blatt 39v und 40v = Tafeln 38 und 39).

Gelegentlich werden (vielleicht weniger wichtig erscheinende) Textabschnitte durch kleine Initialen markiert, die nicht am Seitenanfang stehen. Sie sind nur in Goldschrift und entweder ohne jede Verzierung ausgeführt oder, seltener, durch blaue und grüne Füllung[22] hervorgehoben, jedenfalls nicht mit Rankenwerk ausgestattet. Beispiele, allerdings nur der ersten Form, finden sich auf Tafel 20, 21, 22 und 28. Auch sie stehen wie die größeren in Beziehung zu den Bildern.

Zweimal, auf Blatt 5 r und 7 r, ist ihre Ausführung versehentlich unterblieben; der Schreiber hatte für sie Platz gelassen. Die folgende Übersicht bringt die durch Initialen hervorgehobenen Textstellen. Die erste Spalte bezeichnet die Seite in der Handschrift, die zweite gibt Kapitel und Vers der Apokalypse nach der Vulgata an, die dritte den Versbeginn, wobei von Kürzungen und Besonderheiten der Schreibung (zum Beispiel ae regelmäßig = ę) abgesehen der Text der Handschrift gewählt wurde. Die vierte Spalte bezeichnet die zu dem Textabschnitt gehörende Miniatur. Die kleineren Initialen sind durch Kursivschrift der Zeile gekennzeichnet.

DIE INITIALEN DER APOKALYPSE

Seite	*Apoc.*	*Versbeginn nach dem Wortlaut der Handschrift*	*Miniatur dazu auf Seite*
1 v	1,1	Apocalypsis Jesu Christi	1 r und 3 r
3 v	2,1	Et angelo ecclesiae Ephesi scribe	4 v
4 r	*2,8*	*Et angelo ecclesiae Zmyrnae scribe*	4 v
5 r	2,12	Et angelo Pergami ecclesiae scribe	6 v
5 r	*2,18*	*[e]t[23] angelo Thyatirae ecclesiae scribe*	6 v
7 r	3,1	Et angelo ecclesiae Sardis scribe	8 r
7 r	*3,7*	*[e]t[23] angelo Philadelphiae ecclesiae scribe*	8 r
8 v	3,14	Et angelo ecclesiae Laodiciae scribe	9 r
9 v	4,1	Post haec vidi ostium apertum	10 v
11 r	4,9	Et cum darent illa animalia	11 v
12 v	5,6	Et vidi et ecce in medio throni	13 v[24]
13 r	5,11	Et vidi et audivi vocem angelorum	13 v
14 r	6,1	Et vidi quod aperuisset	14 r
14 v	6,3	Et cum aperuisset sigillum secundum	14 v
15 r	6,5	Et cum aperuisset sigillum tertium	15 r
15 v	6,7	Et cum aperuisset sigillum quartum	15 v
16 r	6,9	Et cum aperuisset sigillum quintum	16 v
17 r	7,1	Post[25] haec vidi quatuor angelos	17 v
18 r[26]	7,9	Post haec vidi turbam magnam	18 v
19 r	8,1	Et cum aperuisset sigillum septimum	19 v
20 r	8,7	Et primus angelus tuba cecinit	20 r
20 v	8,8	Et secundus angelus tuba cecinit	20 v
20 v	*8,10*	*Et tertius angelus tuba cecinit*	21 r
21 r	*8,12*	*Et quartus angelus tuba cecinit*	21 v
21 v	*8,13*	*Et vidi et audivi vocem unius aquilae*	21 v
22 r	9,1	Et quintus angelus...	23 r
23 v	9,13	Post haec sextus angelus...	24 v
23 v	*9,17*	*Et ita vidi equos in visione*	24 v
25 r	10,1	Et vidi alterum angelum fortem	25 v
26 r	10,9	Et audivi angelum dicentem	26 v
26 v	11,3	Et[27] dabo duobus testibus	27 v
28 r	11,15	Et septimus angelus tuba cecinit	28 v
28 v	*11,19*	*Et apertum est templum dei*	29 v
30 r	12,7	Et factum est proelium magnum	30 v
31 r	12,13	Et postquam vidit draco	31 v
32 r	12,18	Et steti super harenam maris	32 v
33 r	13,11	Et vidi bestiam ascendentem aliam	33 v
34 r	14,1	Et vidi et ecce agnus	34 v
35 r	14,6	Et vidi alterum angelum volantem	35 v
35 r	*14,8*	*Et alius angelus secutus est*	35 v
35 r	*14,9*	*Et angelus tertius secutus est*	35 v
36 r	14,13	Et audivi vocem de coelo	37 r
37 v	15,1	Et vidi aliud signum in coelo magnum	38 v
39 r	16,2	Et abiit primus angelus	39 v[28]
39 r	*16,3*	*Et secundus effudit fialam*	39 v
39 r	*16,4*	*Et tertius effudit fialam*	39 v
40 r	16,8	Et quartus angelus effudit fialam	40 v[29]
40 r	*16,10*	*Et quintus effudit fialam*	40 v
40 r	*16,12*	*Et sextus effudit fialam*	40 v
41 r	16,17	Et septimus angelus effudit fialam	41 v
41 v	17,1	Et venit unus de septem angelis	43 r
43 v	18,1	Et post haec vidi alium angelum	45 r
45 v	18,21	Et sustulit unus angelus fortis lapidem	46 r
46 v	19,1	Post haec audivi quasi vocem	47 v
48 r	19,11	Et vidi caelum apertum, et ecce equus albus	48 v
49 r	19,19	Et vidi bestiam, et reges terrae	49 v
50 r	20,1	Et vidi angelum descendentem de caelo	51 r
51 v	20,11	Et vidi thronum magnum candidum	53 r
51 v	*21,1*	*Et vidi caelum novum*	53 r u 55 r
52 r	20,11	Et vidi thronum magnum candidum[30]	53 r
52 r	*21,1*	*Et vidi caelum novum[31]*	53 r u. 55 r
53 v	21,9	Et venit unus de septem angelis	55 r
55 v	*22,1*	*Et [32] ostendit mihi fluvium aquae vivae*	57 r

Wie aus der Aufstellung zu ersehen ist, folgen die Miniaturen den illustrierten Textabschnitten immer nach, mit Ausnahme von Bild 1.

Die Satzanfänge — wir sagen heute Versanfänge — werden durch etwas größere Buchstaben hervorgehoben; stehen diese am Zeilenanfang, so treten sie aus dem Schriftspiegel heraus vor die Zeile. Wer Kapitel- und Versanfänge der Handschrift mit einer heutigen Vulgata-Ausgabe vergleicht, mag sich über die zahlreichen Abweichungen in der Texteinteilung wundern. Solche sind jedoch zu erwarten; denn erst Stephan Langton, ein bedeutender Scholastiker, Kanzler der Universität Paris, später Erzbischof von Canterbury, führte Anfang des 13. Jahrhunderts[33] die heute übliche Kapiteleinteilung der Bibel durch. Die geltende Versgliederung ist noch jüngeren Datums. Sie wurde von dem Pariser Drucker und Verleger Robert Estienne geschaffen, der zum Zwecke des leichteren Zitierens zuerst seine Ausgabe des Neuen Testamentes vom Jahre 1551, später seine Gesamtbibelausgabe vom Jahre 1555 mit dieser Einteilung versah, die, weil unentbehrlich geworden, trotz vieler Mängel nicht mehr geändert wurde.

Während, abgesehen von den Bildern, der Schmuck der Apokalypse durch die Verwendung von zwei Arten von Initialen gewissermaßen genormt erscheint, ist die Ausstattung des Evangelistars außerordentlich vielgestaltig. Für die beim Gottesdienst benützten Bücher waren sehr zahlreiche Schmuckelemente entwickelt worden, die hier Anwendung finden. Zunächst war das Kaiserbild von den Herstellern der Handschrift dem Evangelistar vorangestellt, also auch diesem zugerechnet worden. Dazu trat auf der Gegenseite die symbolische Darstellung der Tugenden und Laster. Die weitere Ausstattung mit fünf Vollbildern ist für ein Evangelistar nicht als üppig anzusprechen. Man kann sagen: dieser Teil der Handschrift verbindet glücklich zwei einander zuwiderlaufende Bestrebungen, die nach Pracht und Farbigkeit und die

des Raumsparens. Abgesehen von den fünf Miniaturseiten ist nur noch beim Initium, Blatt 61v, eine ganze Seite für Schmuckzwecke beansprucht worden (Tafel 53). Es fehlen die in Reichenauer liturgischen Handschriften so beliebten Prunkseiten mit Großinitialen. Der Gesamteindruck ist auch ohne sie lebendig und abwechslungsreich genug. Die Evangelien der großen Festtage werden durch Initialen auf Purpurgrund eingeleitet (Beispiel Tafel 54), sonst gibt es größere und kleinere Initialen, mit einfachen und verschlungenen Schäften, mit und ohne Rankenwerk, gelegentlich mit besonderen Einfällen, zum Beispiel einem elegant mit einem I zusammenkomponierten Adler. Von der Apokalypse unterscheidet sich dieser Teil der Handschrift vor allem durch die häufige Verwendung von Silber. Dort war Silber nur einmal in der Umrahmung eines Bildes (Blatt 4v = Tafel 4) und einer, offenbar nachgetragenen, Initiale vorgekommen. Das Bild wird ferner belebt durch den Wechsel von Buchstabenformen in den Hervorhebungszeilen und von Schwarz- und Rotschrift. Die Bezeichnung der Tage ist auch bei gewöhnlichen Heiligenfesten in Rot geschrieben. Eine Eigenart dieses Evangelistars ist ferner, daß es vielfach nur die Initien der Perikopen gibt und für den vollen Text auf ein Commune Sanctorum verweist. Auf diese Weise werden auf 46 Blättern 130 Perikopen gegeben. Zum Vergleich: das Perikopenbuch Heinrichs II. enthält nach Leidingers Aufstellung[34] auf 203 Blättern 194 Perikopen und das Wolfenbütteler Lektionar nach Lerche[35] auf 108 Blättern 109 Perikopen. Auffallend ist, daß diese letztere Handschrift etwa den gleichen Umfang hat wie Apokalypse und unser Evangelistar zusammen. Auch bei der Wolfenbütteler Handschrift ist gelegentlich eine Perikope nicht voll ausgeschrieben worden und auf eine andere Stelle verwiesen, in der Bamberger Handschrift ist von dieser Möglichkeit viel ausgiebiger Gebrauch gemacht. Da ihre Perikopen bisher noch nicht veröffentlicht wurden, seien sie hier, Leidingers Schema folgend, aufgeführt. Es wird sich zeigen, daß dieses Evangelistar von den beiden obengenannten grundverschieden ist.

DIE PERIKOPEN DES EVANGELISTARS

Die Bezeichnungen ›in Vigilia, in Natale, in Festivitate, in Octava‹ sind in dieser Zusammenstellung, unabhängig von dem jeweiligen Grad der Abkürzung in der Handschrift, mit Vig., Nat., Fest., Oct., wiedergegeben, Sanctus mit S. Abkürzungen im Evangelientext sind aufgelöst, die Schreibung ist normalisiert. Die Seitenangabe bezeichnet jeweils den Anfang des eigentlichen Perikopentextes. Wenn nur der Beginn der Perikope in der Handschrift angegeben ist, wird dies durch den Zusatz ›init.‹ in der letzten Spalte gekennzeichnet.

Lfd.Nr.	*fol.*	*Festbezeichnung*	*Evangelist*	*Anfangsworte der Perikope*	*›init.‹*
1	62r	[Vig. Nat. Domini]	Matth. 1, 18–21	Cum esset desponsata	
2	62v	[Nat. Domini, in gallicantu]	Luc. 2, 1–14	Exiit edictum a Caesare Augusto	
3	64r	[Nat. Domini, mane primo]	Luc. 2, 15–20	Pastores loquebantur ad invicem	
4	64v	[Nat. Domini]	Joh. 1, 1–14	In principio erat verbum	
5	65r	[Nat. S. Stephani]	Matth. 23, 34–39	Ecce ego mitto ad vos Prophetas	
6	65v	Nat. S. Johannis	Joh. 21, 19–24	Dixit Jesus Petro: Sequere me	
7	66r	Nat. innoc.	Matth. 2, 13–18	Angelus Domini apparuit in somnis	
8	66v	Oct. Domini	Luc. 2, 21	Postquam consummati sunt dies octo	
9	66v	In purif. S. Mariae	Luc. 2, 22–32	Postquam consummati sunt dies purgationis	
10	67v	In die sancto Theophaniae	Matth. 2, 1–12	Cum natus esset Jesus in Bethlehem	
11	69r	[Ostervigil]	Matth. 28, 1–7	Vespere autem Sabbati	
12	70r	[Osterfest]	Marc. 16, 1–7	Maria Magdalenae et Maria Jacobi	
13	70v	In ascen. Domini	Marc. 16, 14–20	Recumbentibus undecim discipulis	
14	72r	[Pfingsten]	Joh. 14, 23–31	Si quis diligit me	
15	73v	Vig. S. Andreae	Joh. 1, 35–51	Stabat Johannes et ex discipulis eius duo	
16	74v	Nat. S. Andreae	Matth. 4, 18–22	Ambulans Jesus supra mare Galileae	
17	75r	Vig. S. Thomae	Joh. 15, 5–11	Ego sum vitis vera, vos palmites	init.
18	75r	Nat. S. Thomae	Joh. 15, 12–16	Hoc est praeceptum meum, ut diligatis	init.
19	75r	Nat. S. Silvestri	Matth. 25, 14–23	Homo quidam peregre proficiscens	init.
20	75r	Nat. S. Felicis	Luc. 10, 16–20	Qui vos audit, me audit	init.
21	75r	Nat. S. Marcelli	Matth. 24, 42–47	Vigilate ergo, quia nescitis	init.
22	75r	Nat. S. Priscae	Matth. 13, 44–52	Simile est regnum caelorum thesauro	init.
23	75r	Nat. S. Sebastiani	Luc. 6, 17–23	Descendens Jesus de monte	init.
24	75v	Nat. S. Fabiani	Matth. 24, 42–47	Vigilate ergo, quia nescitis	init.
25	75v	Nat. S. Agnae	Matth. 25, 1–13	Simile erit regnum caelorum decem virginibus	init.
26	75v	Nat. S. Vincentii	Joh. 12, 24–26	Amen dico vobis, nisi granum	init.
27	75v	Nat. S. Agathae	Matth. 25, 1–13	Simile est regnum caelorum decem virginibus	init.
28	75v	Nat. S. Valentini	Luc. [richtig: Matth.] 16, 24–28	Si quis vult post me venire	init.
29	75v	Nat. S. Gregorii	Luc. 19, 12–26	Homo quidam nobilis abiit	init.
30	75v	Adnuntiatio	Luc. 1, 26–38	Missus est angelus Gabriel	
31	76v	Nat. S. Benedicti	Matth. 19, 27–29	Ecce nos reliquimus omnia	init.
32	76v	Nat. S. Tiburtii, Valeriani et Maximi	Joh. 15, 12–16	Hoc est praeceptum meum, ut diligatis	init.
33	76v	Nat. S. Georgii	Matth. [richtig: Marc.] 8, 34–38	Convocata turba cum discipulis	init.

Lfd.Nr.	fol.	Festbezeichnung	Evangelist	Anfangsworte der Perikope	›init.‹
34	76 v	Nat. S. Vitalis	Joh. 15, 1–11	Ego sum vitis vera et pater	init.
35	77 r	Vig. S. Philippi et Jacobi	Joh. 16, 20–22	Amen, Amen dico vobis, quia plorabitis	
36	77 r	[Nat. S. Philippi et Jacobi]	Joh. 14, 1–13	Non turbetur cor vestrum	
37	78 r	Nat. S. Alexandri...	Joh. 15, 17–25	Haec mando vobis, ut diligatis	init.
38	78 r	Invent. S. Crucis	Joh. 3, 1–15	Erat homo ex phariseis Nicodemus nomine	
39	79 r	Nat. S. Gordiani et Epimachi	Matth. 5, 1–12	Videns Jesus turbas ascendit	init.
40	79 r	Nat. S. Nerei et Achillei...	Joh. 15, 17–25	Haec mando vobis, ut diligatis	init.
41	79 r	Nat. S. Urbani	Matth. 24, 42–47	Vigilate ergo, quia nescitis	init.
42	79 r	Nat. S. Marcellini et Petri	Luc. 21, 9–19	Cum audieritis praelia et seditiones	init.
43	79 r	Nat. S. Marci et Marcelliani	Marc. 13, 1–13	Cum egrederetur Jesus de castello [richtig: de templo]	init.
44	79 v	[Vig. S. Joh. Bapt.]	Luc. 1, 5–17	Fuit in diebus Herodis regis	
45	80 r	Nat. S. Johannis	Luc. 1, 57–68	Elisabeth impletum est tempus pariendi	
46	81 r	Nat. S. Johannis et Pauli	Luc. 12, 1–8	Adtendite a fermento phariseorum	init.
47	81 r	Nat. S. Leonis	Matth. 25, 14–23	Homo quidam peregre proficiscens	init.
48	81 r	Vig. Apost.	Joh. 21, 15–19	Simon Johannis diligis me plus	
49	81 v	Nat. S. Petri Apost.	Matth. 16, 13–19	Venit Jesus in partes Caesareae Philippi	
50	82 r	Fest. S. Pauli	Matth. 19, 27–29	Ecce nos reliquimus omnia	
51	82 v	Nat. S. Processi et Martiniani	Matth. 24, 3–13	Sedente Jesu super montem oliveti	init.
52	82 v	Oct. Apostolorum	Matth. 14, 22–33	Jussit Jesus discipulos suos ascendere in naviculam	
53	83 r	Nat. VII fratrum	Matth. 12, 46–50	Loquente Jesu ad turbas ecce mater eius	
54	83 v	Vig. S. Jacobi	Luc. 10, 1–9	Designavit dominus et alios septuaginta duos	
55	84 r	Nat. S. Jacobi apost.	Matth. 20, 20–23	Accessit ad Jesum mater filiorum Zebedei	
56	84 v	Nat. S. Simplicii, Faustini et Beatricis	Luc. 12, 35–44	Sint lumbi vestri praecincti	init.
57	84 v	Nat. S. Abdon et Sennes	Luc. 6, 17–23	Descendens Jesus de monte stetit	init.
58	84 v	Statio ad S. Petrum ad vincula	Matth. 14, 22–33	Jussit Jesus discipulos ascendere	init.
59	85 r	S. Machabeorum	Matth. 12, 46–50	Loquente Jesu ad turbas ecce	init.
60	85 r	Nat. S. Stephani papae	Luc. 19, 12–26	Homo quidam nobilis abiit	init.
61	85 r	Nat. S. Xixti, Felicissimi et Agapiti	Matth. 10, 16–22	Ecce ego mitto vos sicut oves	init.
62	85 r	Nat. S. Cyriaci	Matth. 10, 26–32	Nihil opertum quod non reveletur	init.
63	85 r	Vig. S. Laurentii	Matth. 16, 24–28	Si quis vult post me venire	init.
64	85 r	Nat. S. Laurentii	Joh. 12, 24–26	Amen dico vobis, nisi granum	init.
65	85 r	Nat. S. Tiburtii	Marc. [richtig: Luc.] 8, 16–21	Nemo lucernam accendens operit	init.
66	85 v	Nat. S. Hyppoliti	Luc. 12, 1–8	Adtendite vobis a fermento pharisaeorum	init.
67	85 v	Nat. S. Eusebii	Luc. 11, 33–36	Nemo lucernam accendit	init.
68	85 v	Vig. Assumptionis S. Mariae	Luc. 11, 27–32	Extollens vocem quaedam mulier	
69	86 r	In Assumptione S. Mariae	Luc. 10, 38–42	Intravit Jesus in quoddam castellum	
70	86 v	Nat. S. Agapiti	Luc. 12, 35–44	Sint lumbi vestri praecincti	init.
71	86 v	Nat. S. Thimothei	Luc. [richtig: Matth.] 16, 24–28	Si quis vult post me venire	init.
72	86 v	Vig. S. Bartholomaei	Joh. 15, 5–11	Ego sum vitis vera et vos palmites	init.
73	86 v	Nat. S. Bartholomaei	Luc. 22, 24–30	Facta est contentio inter discipulos	
74	87 r	Nat. S. Hermetis	Luc. 6, 17–23	Descendens Jesus de monte	init.
75	87 r	Decollatio S. Johannis	Marc. 6, 17–29	Misit Herodes et tenuit Johannem	
76	88 r	Nat. S. Felicis et Audacti	Marc. 13, 1–13	Cum egrederetur Jesus de templo	init.
77	88 r	Nat. S. Mariae	Matth. 1, 1–16	Liber generationis Jesu Christi	
78	89 r	Nat. S. Adriani	Joh. 15, 1–11	Ego sum vitis vera et pater meus	init.
79	89 r	Nat. S. Proti et Jacincti	Matth. 10, 23–33	Cum persequentur vos in civitate	init.
80	89 r	Nat. S. Cornelii et Cypriani	Matth. 10, 16–22	Ecce ego mitto vos sicut oves	init.
81	89 r	Exaltatio S. Crucis	Joh. 3, 1–15	Erat homo ex phariseis Nicodemus	init.
82	89 r	Nat. S. Nicomedis	Luc. [richtig: Matth.] 16, 24–28	Si quis vult post me venire	init.
83	89 v	Vig. S. Matthaei	Matth. 19, 27–29	Ecce nos reliquimus omnia	init.
84	89 v	Nat. S. Matthaei	Matth. 9, 9–13	Vidit Jesus hominem sedentem	
85	90 r	Nat. S. Cosmae et Damiani	Joh. 15, 17–25	Haec mando vobis ut diligatis	init.
86	90 r	Dedicatio ecclesiae [Michaelis] Archangeli	Matth. 18, 1–10	Accesserunt discipuli ad Jesum	
87	90 v	Nat. S. Marci papae	Matth. 25, 14–23	Homo quidam peregre proficiscens	init.
88	90 v	Nat. S. Callisti	Matth. 24, 42–47	Vigilate ergo quia nescitis	init.
89	90 v	Nat. S. Galli	Matth. 25, 14–23	Homo quidam peregre proficiscens	init.
90	91 r	Vig. Symonis et Judae	Joh. 14, 21–24	Qui habet mandata mea et servat	
91	91 r	Nat. Symonis et Judae	Joh. 15, 17–25	Haec mando vobis, ut diligatis	init.
92	91 r	Vig. omnium Sanctorum	Matth. 10, 16–22	Ecce ego mitto vos	init.
93	91 v	Nat. omnium Sanctorum	Matth. 5, 1–12	Videns Jesus turbas ascendit	init.
94	91 v	Nat. S. Caesarii	Joh. 12, 24–26	Amen, amen dico vobis, nisi granum	init.
95	91 v	Nat. S. IIII Coronatorum	Matth. [richtig: Luc.] 6, 17–23	Descendens Jesus de monte	init.
96	91 v	Nat. S. Theodori	Luc. 29, 9–19	Cum audieritis praelia et seditiones	init.
97	91 v	Nat. S. Mennae	Luc. [richtig: Matth.] 16, 24–28	Si quis vult post me venire	init.
98	91 v	Nat. S. Martini	Matth. 25, 14–23	Homo quidam peregre proficiscens	init.

Lfd.Nr.	fol.	Festbezeichnung	Evangelist	Anfangsworte der Perikope	›init.‹
99	91 v	Nat. S. Ceciliae	Matth. 25, 1–13	Simile est regnum caelorum decem virginibus	init.
100	92 r	[Nat. S. Clementis]	Luc. 19, 12–26	Homo quidam nobilis abiit	init.
101	92 r	Nat. S. Felicitatis	Matth. 12, 46–50	Loquente Jesu ad turbas	init.
102	92 r	Nat. S. Chrysogoni	Marc. 8, 34–38	Convocata turba Jesus cum discipulis suis	init.
103	92 r	Nat. S. Saturnini	Marc. 13, 5–13	Videte ne quis vos seducat	init.
104	92 r	Vig. omnium apostolorum	Joh. 15, 1–11	Ego sum vitis vera, et pater	
105	93 r	Nat. apostolorum	Joh. 15, 12–16	Hoc est praeceptum meum, ut diligatis	
106	93 r	[unde supra]	Joh. 15, 17–25	Haec mando vobis ut diligatis	
107	93 v	Vig. unius Sacerdotis	Matth. 24, 42–47	Vigilate, quia nescitis	
108	94 r	Nat. Sacerdotum	Matth. 25, 14–23	Homo quidam peregre proficiscens	
109	94 v	[unde supra]	Luc. 11, 33–36	Nemo lucernam accendit	
110	95 r	[unde supra]	Luc. 19, 12–26	Homo quidam nobilis abiit	
111	96 r	Vig. unius Confessoris sive Martyris	Matth. 10, 34–42	Nolite arbitrari, quia venerim	
112	96 v	Nat. unde supra	Matth. 10, 26–32	Nihil opertum est quod non reveletur	
113	97 r	[unde supra]	Luc. [richtig: Matth.] 10, 23–33	Cum persequentur vos in civitate	
114	97 v	[unde supra]	Matth. 16, 24–28	Si quis vult post me venire	
115	98 r	[unde supra]	Joh. 12, 24–26	Amen, amen dico vobis, nisi granum	
116	98 v	[unde supra]	Luc. 8, 16–21	Nemo lucernam accendens	
117	99 r	[unde supra]	Luc. 14, 26–33	Si quis venit ad me	
118	99 v	[unde supra]	Marc. 8, 34–38	Convocata turba Jesus	
119	99 v	[unde supra]	Luc. 10, 16–20	Qui vos audit, me audit	
120	100 r	Nat. plur. Sanctorum	Luc. 12, 35–44	Sint lumbi vestri praecincti	
121	101 r	[unde supra]	Matth. 5, 1–12	Videns Jesus turbas ascendit	
122	101 v	[unde supra]	Luc. 6, 17–23	Descendens Jesus de monte	
123	102 r	Nat. plur. Martyrum	Matth. 10, 16–22	Ecce ego mitto vos sicut oves	
124	102 r	[unde supra]	Marc. 13, 1–13	Cum egrederetur Jesus de templo	
125	103 r	[unde supra]	Luc. 21, 9–19	Cum audieritis praelia et seditiones	
126	103 v	[unde supra]	Matth. 24, 3–13	Sedente Jesu super montem oliveti	
127	104 r	[unde supra]	Luc. 12, 1–8	Adtendite a fermento phariseorum	
128	104 v	[unde supra]	Joh. 15, 1–11	Ego sum vitis vera et pater	init.
129	104 v	Nat. virginum	Matth. 13, 44–52	Simile est regnum caelorum thesauro	
130	105 v	[unde supra]	Matth. 25, 1–13	Simile est regnum caelorum decem virginibus	

Ein Vergleich mit dem Clm 4452 ergibt, daß es sich bei unserem Evangelistar um einen ganz anderen Typ handelt. Abgesehen von dem äußeren Unterschied, daß im Perikopenbuch Heinrichs II. die 194 Evangelienlesungen im vollen Text geschrieben sind, haben die beiden Handschriften ganz verschiedenen Inhalt. In Clm 4452 liegt ein durchlaufendes Proprium de tempore vor — wenn es erlaubt ist, heutige Termini für die Entstehungszeit zu verwenden. Es bringt die großen Feste, Weihnachtszyklus und die beweglichen Feste des Jahres, alle Sonntage sowie eine große Anzahl der Feriae in einer fortlaufenden Reihe und darin eingefügt wichtige Heiligenfeste in sparsamer Auswahl, zum Beispiel kein einziges zwischen Sonntag Septuagesima und Ostern, wenn man nicht Leidinger Nr. 35 (In Purificatione S. Mariae) als solches rechnen will. Von Nr. 177 an folgt dann eine Art Commune Sanctorum und einige Perikopen für besondere Anlässe. Ganz anders unser Evangelistar. Es beginnt zunächst auch mit einem Proprium de tempore, das aber nur die drei Hauptfeste und ihre Zyklen enthält (Leidinger, Nr. 1 bis 7, 9, 35, 12, 85, 86, 103, 109), und dann folgt von Perikope 15 ab ein ausgedehntes Proprium Sanctorum, das mit der Adventszeit, Vigil zu Andreas, 29. November, beginnt und mit Saturninus, 29. November, endet. Dabei sind hier viel mehr Heiligenfeste berücksichtigt als in Clm 4452 in das Proprium de tempore eingebaut wurden. Zuletzt folgt ein Commune Sanctorum, das nun die Perikopen im vollen Text bietet, die im Hauptteil, dem Proprium Sanctorum, vielfach nur mit den Anfangsworten zitiert waren. So nah also die beiden Evangelistare künstlerisch verwandt sind, so verschieden sind sie nach ihrem Inhalt. Dem Typus des Perikopenbuches Heinrichs II. gehören auch die anderen Evangelistare der ›Vöge-Schule‹ an: das Wolfenbütteler ›Lektionar‹, der Clm 23338 und der Codex der Vaticana Barb. lat. 711.

DIE ENTSTEHUNGSZEIT DER HANDSCHRIFT

Über die Entstehungszeit der Handschrift wurden bisher verschiedene Ansichten vorgebracht, die zwar im äußersten nur um knapp 20 Jahre differieren, aber für die stilgeschichtliche Einordnung von großer Bedeutung geworden sind. Vor allem handelt es sich hier um die Frage: ist die Apokalypse vor oder nach dem Perikopenbuch Heinrichs II. geschaffen worden? Eine Untersuchung der Entstehungszeit und der damit zusammenhängenden Probleme wird immer wieder von der großen Arbeit Vöges ausgehen müssen. Vöge hat eine ungeheure Materialfülle zusammengetragen und kritisch gesichtet, er hat beinahe alle Fragestellungen vorweggenommen, so daß spätere Untersuchungen zwar das eine oder andere

besser beantworten konnten, sein Werk aber gerade auch für alle Einzelfragen grundlegend geblieben ist. Nur in einem Punkte gab es über ihn hinaus einen wesentlichen Fortschritt. Wir verdanken ihn Haseloff. Vöge war es nicht gelungen, seine Schule zu lokalisieren. Er hat die Reichenau in Erwägung gezogen und abgelehnt. Seine Vermutungen gingen in andere Richtung. Haseloff hat dann in der Einleitung zur Ausgabe des Egbert-Psalters in einer geistvollen Untersuchung die Reichenau als Heimat nicht nur des Psalters, sondern auch der ›Vöge-Schule‹ wahrscheinlich gemacht.

Für die Entstehung der Apokalypse liefert uns die einzige zuverlässige Zeitmarke die frühere Inschrift auf der Vorderdecke. Ihr zufolge hat das Kaiserpaar Heinrich und Kunigunde die Handschrift dem Stift St. Stephan geschenkt. Die Gründung des Stiftes erfolgte zwischen 1007 und 1009. Die Weihe der Kirche wurde am Weißen Sonntag des Jahres 1020 durch Papst Benedikt VIII. vollzogen. Wenn man überhaupt ein bestimmtes Datum für die feierliche Übergabe des Buches ins Auge fassen will, wird man an dieses bedeutsame Ereignis denken müssen. Damit wäre eine Entstehung vor 1020 gesichert. So weit sind sich alle bisherigen Beurteiler einig. Viel schwieriger ist es, einen Terminus post quem zu bestimmen. Vöge versuchte einer Lösung dieser Frage von dem Kaiserbild Blatt 59v aus und durch Vergleich mit dem Perikopenbuch Heinrichs II. näher zu kommen[36] und gelangt zu dem Ergebnis, daß die Handschrift wahrscheinlich später als jenes, also nach 1014, entstanden ist. Obwohl bei Erscheinen der einschlägigen Abteilung des Bamberger Handschriftenkataloges[37] Vöges Arbeit schon vorlag und dort auch zitiert ist, hat Leitschuh die Handschrift noch ins 10. Jahrhundert gesetzt. Ebenso urteilt später Goldschmidt. Nach seiner Ansicht ist das Perikopenbuch zwischen 1002 und 1014 geschrieben, ›während die von gleicher Hand stammende Apokalypse in Bamberg wahrscheinlich noch in den letzten Jahren Ottos III. angefertigt und von Heinrich übernommen wurde‹[38]. Neu untersucht wurde das Zeitverhältnis der beiden Handschriften von Chroust[39]. Er wagt keine Festlegung einer Priorität, bezweifelt vor allem Vöges Beweisführung aus den Darstellungen des Jüngsten Gerichts und möchte die Entstehungszeit auf jeden Fall nah zusammenrücken, während er andererseits in den beiden Teilen der Handschrift selbst zwar die gleiche Schreiberhand feststellt, aber doch gewisse Verschiedenheiten beobachtet, die ihn zu dem Schluß führen, daß das Evangelistar nicht unmittelbar nach der Apokalypse, sondern um einiges später geschaffen wurde. Als Terminus post quem neigt er dazu, 1007 (Stiftung des Bistums Bamberg) anzunehmen. Wölfflin läßt die Berechtigung dieses Ansatzes offen. Für ihn erweist sich jedoch das Perikopenbuch Heinrichs II. als die unbedingt spätere Arbeit, und er fordert aus Stilgründen einen Abstand von einigen Jahren. Die Apokalypse gehört daher ›in das erste Jahrzehnt des 11. Jahrhunderts, genauer — falls der terminus 1007 als verbindlich anerkannt wird — in die letzten Jahre des Jahrzehnts‹[40]. Später neigte man wieder vorwiegend dazu, das Perikopenbuch als die frühere, die Apokalypse als die spätere Arbeit anzusehen[41]. Für diese Auffassung wurden nur noch Stilgründe ins Feld geführt. Solche waren es aber auch, die Wölfflin zu dem umgekehrten Ergebnis hatten kommen lassen. Nachdem, wie wir sehen werden, mit der Frage: Apokalypse vor oder nach dem Perikopenbuch? das Urteil über den künstlerischen Rang der Handschrift in seltsamer Weise verknüpft erscheint, lohnt es sich um so mehr, das ganze Problem noch einmal durchzudenken.

Zunächst muß festgehalten werden, daß das Kaiserbild keinen sicheren Terminus post quem für die Handschrift liefern kann; denn das Doppelblatt 59/60 kann später eingefügt worden sein, auch später als die vielleicht getrennt existierenden zwei Teile vereinigt wurden. Diese Annahme ist sehr wohl möglich; es sieht ganz so aus, als hätte auf jener Stufe der Reichenauer Produktion der Grundsatz bestanden, Stifterbilder oder Widmungsblätter nicht gleichzeitig mit der Handschrift anzufertigen. Ob dies geschah, weil das Skriptorium Prachthandschriften auf Vorrat herstellte, die dann erst bei Abnahme die Kennzeichnung ihrer Bestimmung erhielten, oder ob man, durch Erfahrung gewitzigt, die Gestaltung dieser Blätter für die Schlußredaktion aufhob, soll hier nicht untersucht werden. Tatsache ist jedenfalls, daß auch beim Evangeliar Ottos III.[42] und beim Perikopenbuch Heinrichs II.[43] die Stifterbilder nicht in die eigentliche Lagenfolge eingeplant wurden, sondern auf ein freies Doppelblatt gemalt sind. Im Falle des Reichenauer Evangeliars aus dem Bamberger Domschatz (Clm 4454) sind die für solche Anbringungen frei gehaltenen ersten zwei Doppelblätter zwar in die Handschrift mit eingebunden, aber leer geblieben[44]. Ereignisse, wie der unerwartet frühe Tod Ottos III., möchten manche begonnene oder schon vollendete Handschrift ihrer ursprünglichen Bestimmung entzogen haben. Der Clm 4453 ist ein Beispiel dafür. Wahrscheinlich ist auch das der Bamberger Josephus-Handschrift (Class. 79, alte Signatur E. III. 16) vorangesetzte Doppelblatt, das sicher nicht von Anfang an für diesen Codex gedacht war, auf diese Weise frei geworden. Denn daß es ursprünglich Otto III. und nicht Heinrich II. darstellen sollte, dürfte durch P. E. Schramm[45] hinlänglich geklärt worden sein. Neben dem Tode des Bestellers mag auch der des Empfängers oder eine Änderung der Beziehungen zwischen beiden eine Gefahrenquelle für die bestimmungsge-

mäße Abnahme einer Handschrift bedeutet haben. Auch die Apokalypse selbst trägt an ihrer ersten Lage, wie oben gekennzeichnet, die Spuren solchen Schicksals, bestellt, aber ihrer ursprünglichen Bestimmung nicht zugeführt worden zu sein.

Was das Kaiserbild selbst betrifft, möchte ich Vöges Bedenken gegen eine Deutung als Krönungsbild nicht teilen[46]. Es sieht doch so aus, als legten die Apostelfürsten dem Kaiser nicht die Hand auf, sondern als setzten sie ihm die Krone auf. Deutet man das Bild auf Heinrich II., so bleibt es von dem dargestellten Vorgang aus offen, es nach der Kaiserkrönung 1014 anzusetzen oder darin deren künstlerische Vorwegnahme als Lohn für die Bamberger Stiftungen zu sehen, eine Deutung, die bei dem entsprechenden Krönungsbild im Perikopenbuch durch die Bezeichnung rex gesichert ist. Gegen eine Entstehung nach 1014 spricht nun die Auffassung der Kaisergestalt. Im Perikopenbuch Heinrichs II., das ohne Zweifel in seinem Auftrag hergestellt wurde, muß die Darstellung festgelegt sein, die seiner Person und dem damaligen Protokoll entsprach. Der Kaiser ist bärtig wie in dem etwa gleichzeitigen vermutlich Seeoner Pontifikale (SB Bamberg Lit. 53, alte Signatur Ed. III. 12) und den weiteren aus Regensburg und Seeon stammenden Miniaturen. Außerdem zeigt das Bild des Perikopenbuches Heinrich zusammen mit seiner Gemahlin, was gerade auch in der Beziehung der Darstellung auf Bamberg nicht ohne Bedeutung ist. Halten wir die Kaisergestalt in der Apokalypse-Handschrift dagegen, so wirkt sie unter der Annahme späterer Entstehung wie ein Rückfall in die Reichenauer Auffassung Ottos III. Dieser Kaiser ist jugendlich und bartlos, und die Frauengestalten unten, sind sie nicht die gleichen, die in Clm 4453 ihre Huldigungsgeschenke darbringen? Wenn der Gekrönte hier überhaupt Heinrich II. ist, dann wurde diese Darstellung früher geschaffen, als die Schule noch der Otto-Tradition verhaftet war und die dem neuen Herrscher gemäße Form noch nicht ganz gefunden hatte. Einen Rückfall dürfen wir den versierten Reichenauer Mönchen nicht zutrauen.

Aber woher wissen wir denn, daß es Heinrich II. ist? Gewiß, es ist die vorwiegende Anschauung; aber worauf gründet sie sich? Die dafür sprechenden Überlegungen hat Vöge angestellt[47], aber er selbst glaubte, keinen schlüssigen Beweis dafür zu haben; mehr als eine begründete Vermutung wollte er nicht aussprechen. Durch die Zahl und Gläubigkeit seiner Gefolgschaft werden seine Argumente aber nicht stichhaltiger. Vöge selbst fand die Hauptschwierigkeit seiner Annahme in der Bartlosigkeit des Kaisers[48]. Er weiß, daß in den Siegeln Heinrich II. immer bärtig dargestellt ist. So ist ihm das Bild der Bamberger Josephus-Handschrift ein willkommener Bundesgenosse. Doch kann daraus heute keine Hilfe für die Heinrichs-Theorie mehr erwachsen, im Gegenteil, sie wird nur noch fragwürdiger, wenn dieses Bild für Otto III. in Anspruch genommen werden muß. Auch das Heranziehen von bartlosen Kölner Münzprägungen bot nur so lange eine Stütze für Vöges Zuweisung, als die Heimat seiner Schule in Köln gesucht wurde. Das, was sich für Vöge zusammenzufügen scheint[49], fügt sich heute durchaus nicht mehr zusammen.

Eine Schwierigkeit, in dem Kaiser der Apokalypse-Handschrift Otto III. zu sehen, liegt darin, daß das Reichenauer Otto-Bild zunächst einmal festlag und mindestens zweimal überliefert ist; denn die Argumente, die das Doppelblatt des Evangeliars Ottos III. für diesen in Anspruch nehmen, gelten selbstverständlich auch für das Doppelblatt der Bamberger Josephus-Handschrift. Der Maler meinte Otto III. Es ist nicht anzunehmen, daß eine so viel für höchste Auftraggeber arbeitende Malschule für einen neuen Herrscher keine neue Komposition geschaffen hätte. So könnte man das Bild in der Apokalypse als eine solche vorläufige Umarbeitung der Otto-Darstellung für den neuen Kaiser auffassen. Diese Annahme wird aber schwierig, wenn sich zeigen läßt, daß noch während der Regierung Ottos III. Gründe für eine neue Konzeption vorlagen. Solche hat P. E. Schramm[50] gefunden: im Jahre 1001 nimmt Otto den Titel Servus apostolorum an, der sogar die Formel ›Imperator Romanorum Augustus‹ verdrängt. Dies ist natürlich nicht nur ein Ausdruck der Demut gegenüber den Apostelfürsten, sondern es schließt einen Anspruch ein auf die Herrschaft in Rom und im Patrimonium Petri. Dieser Formel und ihrem Sinn entspricht aber genau unser Kaiserbild. Nicht nur die jugendliche Gestalt des Herrschers, nicht nur die von dem früheren Entwurf übernommene Frauengruppe weisen also auf Otto III., das Ganze ist der äquivalente künstlerische Ausdruck einer politischen Konzeption, die nur auf Otto und nicht auf seinen Nachfolger zutrifft. Die Krönung des in gleicher Größe sitzenden Kaisers durch die stehenden Apostelfürsten verrät ein Hochgefühl herrscherlichen Bewußtseins, das in deutlichem Gegensatz steht zu der Demut, die in dem Bild des Perikopenbuches Heinrichs II. ausgesprochen ist. Gewiß, die Krönung erfolgt dort durch Christus selbst, und das Kaiserpaar wird durch die Apostelfürsten vorgestellt, aber durch das Größenverhältnis der Gestalten wird der Rangunterschied des weltlichen und des himmlischen (und damit auch geistlichen) Bereiches deutlich gemacht. Die unter dem Einfluß der Reformbewegung sich wandelnde religiöse Haltung der Zeit findet in den beiden Darstellungen einen überraschenden Ausdruck.

Man könnte nach dem weiter oben Gesagten nun zwar das Kaiserbild unserer Handschrift in die Jahre 1001/02 setzen,

für die Apokalypse selbst aber eine spätere Entstehung annehmen. Dagegen spricht jedoch, daß sich das Doppelblatt in Malweise und Stil der Handschrift genau einfügt, was schon bei einem zeitlichen Abstand von ein bis zwei Jahrzehnten nicht mehr zu erwarten wäre; dafür ist ein gutes Beispiel die deutlich gewandelte Technik der Eingangsillustration der Apokalypse, die bereits die im Perikopenbuch Heinrichs II. wahrnehmbare Entwicklung vollzogen zeigt.

Es gibt also nur *eine* zwanglose Erklärung des vorliegenden Sachverhaltes: wie das Evangeliar Ottos III. gehört auch die Bamberger Apokalypse zu den für diesen Kaiser geschaffenen Handschriften. Sie ist zeitlich etwas später als jenes, was nicht nur die fortgeschrittene Entwicklung zum Flächenstil ausweist, sondern auch das unter dem Einfluß eines geänderten Protokolls gemalte Herrscherbild. Vielleicht war die Handschrift beim Tode des Kaisers noch nicht ganz fertig, vor allem fehlte ein würdiger Einband. So blieb sie jahrelang im Skriptorium liegen und hat, wie an der Darstellung des Jüngsten Gerichtes aufgezeigt werden soll, auf das Perikopenbuch Heinrichs II. anregend wirken können. Als dann Heinrich II. auf ein feierliches Buchgeschenk für St. Stephan bedacht war, wurde unsere Handschrift dafür ausgewählt. Zu diesem Zweck wurde die erste Lage im oben gekennzeichneten Sinne verändert. Das geschah durch einen anderen Schreiber und durch den Maler des Perikopenbuches, der das neue Titelbild aus den Elementen seiner Kreuzabnahme aufbaute.

Die Entstehung der Handschrift noch in der Regierungszeit Ottos III. wird auch durch geistesgeschichtliche Erwägungen nahegelegt. In welchen ideengeschichtlichen Zusammenhang soll man eine Apokalypse-Prachthandschrift in jenen Jahrzehnten überhaupt stellen, wenn nicht in den der chiliastischen Vorstellungen der Jahrtausendwende![51] Apokalypse-Bilderzyklen sind, abgesehen von den im allgemeinen auf Spanien[52] beschränkten Beatus-Apokalypsen im frühen Mittelalter, ganz im Gegensatz zum Spätmittelalter recht selten[53]. In der Ottonenzeit steht unsere Handschrift allein. Unter diesen Umständen ist das Zusammentreffen mit einem illuminierten Reichenauer Daniel beachtenswert (SB Bamberg, Bibl. 22, alte Signatur A. I. 47). Auch das Daniel-Buch behandelt nach mittelalterlicher Auffassung endzeitliche Probleme. Die zur älteren Liuthar-Gruppe zählende Bamberger Handschrift ist nicht lange vor der Jahrtausendwende geschaffen worden. Man möchte glauben, die beiden Handschriften müßten zusammen entstanden sein. Nach Neuss[54] sind die Beatus-Apokalypsen zumeist mit einem illustrierten Danielkommentar verbunden. Eine gleichzeitige Entstehung verbietet jedoch der Stilwandel vom malerischen zum linearen Flächenstil. Auch die Initialen sind in ihrer größeren Hauptform eine Neuerung der Apokalypse, nicht nur gegenüber den sogenannten Bamberger Kommentaren (Bibl. 22 und Bibl. 76), sondern auch gegenüber dem Evangeliar Ottos III. Unsere Apokalypse hat also deutlich einen gewissen zeitlichen Abstand vom Danielkommentar[55], den man aber nicht größer als nötig annehmen sollte, weil beide Schöpfungen aus ähnlichen geistigen Voraussetzungen erfolgt sein dürften.

Wir haben uns noch mit einer auffallenden Abhängigkeit zu beschäftigen, die zwischen der Apokalypse und dem Perikopenbuch Heinrichs II. besteht und die als Hauptkriterium der Entstehungszeit herangezogen wurde. Es handelt sich um die Darstellung der Totenerweckung und des Jüngsten Gerichts, die unter allen Reichenauer Handschriften nur in diesen beiden zu finden ist. Die Bilder stehen Apokalypse Blatt 53r und Clm 4452, Blatt 201v und 202r[56]. Wieder müssen wir uns mit Vöge auseinandersetzen, der das Problem eingehend untersucht hat[57]. Sein großes Verdienst ist auch hier, alles zur Beantwortung der Frage Wesentliche zusammengetragen und zur Diskussion gestellt zu haben. Wenn er bei der Fülle seiner Detailuntersuchungen nicht immer die richtige Antwort fand, beeinträchtigt dies sein Verdienst in keiner Weise. Es nimmt nur wunder, daß bei der großen Zahl kunsthistorischer Äußerungen über das Verhältnis von Apokalypse und Perikopenbuch Vöges Gedankengang nie mehr ernstlich überprüft wurde. Dabei kann es kaum einen Zweifel geben, daß sein Schluß falsch ist. Das Perikopenbuch bietet den Bildinhalt von Apokalypse Blatt 53r (Tafel 48) auf zwei gegenüberstehenden Seiten, links die Auferstehung der Toten mit den vier Posaunenengeln und den vier Winden in den Bildecken, gestaltet wie die vier Winde Apokalypse Blatt 17v (Tafel 16), rechts das Weltgericht in ganz ähnlicher Komposition wie in unserer Handschrift. Vöge kommt nun zu dem Schluß, ›daß nicht etwa die Darstellung in VI (= Apokalypse) in I (= Perikopenbuch) auf zwei Flächen auseinandergelegt ist, in diesem Falle müßte ja VI alle Elemente der in I enthalten; das Verhältnis ist vielmehr das umgekehrte‹[58]. Hier muß man doch fragen, wieso eigentlich? Könnte beim Auseinanderziehen des Bildinhalts auf zwei Flächen nicht ein Element aufgenommen werden, das die Vorlage nicht hatte? Chroust gab schon zu bedenken[59], daß das Auseinanderlegen auf zwei Bilder an sich wahrscheinlicher als der umgekehrte Vorgang sei und die gegenteilige Annahme einer besonderen Begründung bedurft hätte.

Aber es ist ja gar nicht so, daß das Perikopenbuch Einzelheiten bringt, die die Apokalypse nicht bietet. Im Gegenteil, die Auferstehung der Toten ist ganz aus Elementen der Apokalypse aufgebaut. Die Toten finden sich auf der Darstellung des Weltgerichts, die vier Winde auf Blatt 17v (das hat schon Vöge gesehen) und die vier Engel, das sind doch die Engel

der ersten bis vierten Posaune[60] bis in die Einzelheiten der Gewand- und Flügelfärbung hinein, wobei nur einzelne Züge, wie das Halten der Posaune schräg aufwärts statt abwärts, geändert und die Farben variiert sind. Die Übereinstimmung kommt erst schlagend zum Ausdruck, wenn man die Originale nebeneinander halten und so Gestalt- und Farbgebung zusammen vergleichen kann. Und nun muß man doch fragen: wo gehört denn das Gesamtbild der Totenerweckung und des Gerichtes und wo gehören die vier Winde und die Posaunen-Engel primär hin, in eine Apokalypse oder in ein Perikopenbuch? Die Antwort kann nur lauten: in die Apokalypse; dort zählen sie zum überlieferten Bildbestand geraume Zeit vor[61] und Jahrhunderte nach der Bamberger Apokalypse. Daß bei der Gestaltung solcher Bilder dann nicht nur Apokalypse 20, 11 ff., sondern auch andere Stellen, vor allem Matthäus 24, 27—31 und 25, 31—46 herangezogen wurden, ist doch wohl selbstverständlich; denn die Offenbarung war eins und spaltete sich nicht in Überlieferungen. Wo ist dagegen eine Darstellung des Weltgerichts und der Auferstehung der Toten in Evangeliaren oder Perikopenbüchern üblich gewesen?[62] Jedenfalls nicht in der ›Vöge-Schule‹; dort steht der Clm 4452 allein. Wo hat sonst die Agenda mortuorum, Johannes 5, 21—29 und 6, 37—40 zur Gestaltung einer Totenauferstehung Anlaß gegeben? — Nein, wer sagt, die Apokalypse-Handschrift habe ihr Jüngstes Gericht aus dem Perikopenbuch übernommen, trägt die volle Beweislast für seine Meinung, und wir können nur unterstreichen, was Vöge in seltsamem Widerspruch zu seiner weiter oben geäußerten Auffassung an den Schluß seiner Untersuchung in Sperrschrift hinsetzt: ›... daß eine Szene der Apokalypse (die Engel in Beziehung zu den Winden) wesentliche Elemente der Komposition [gemeint ist der Totenerweckung des Perikopenbuches] geliefert hat‹[63].

So lösen sich alle Schwierigkeiten auf, und es bleiben keine Widersprüche: die Apokalypse ist das ältere Werk, entstanden noch zur Zeit Kaiser Ottos III. in seinem letzten Regierungsjahr. Er ist der dargestellte Herrscher. Da dieser letzte Entwurf der Schule nicht mehr ›veröffentlicht‹ worden war, konnte er um so leichter in dem Buch belassen werden. Die Handschrift war vor dem Tode des Kaisers nicht mehr zur Ablieferung gekommen. Sie lag jahrelang im Skriptorium und konnte daher die Vorlage für das Perikopenbuch abgeben. Dessen Maler — ist es der Apokalypse-Meister auf einer fortgeschrittenen Stufe seiner Kunst? — entschließt sich, das Bild des Jüngsten Gerichts, das nun einmal fertig vorlag, in sein späteres Werk zu übernehmen. Er folgt dabei seinem Prinzip klarer Flächenverteilung, bändigt die turbulente Bewegung des Apokalypse-Bildes durch stärkere Betonung der horizontalen Gliederungselemente, klammert einen Teil des Inhalts aus und entwirft auf der Gegenseite eine neue Komposition, die er aus einzelnen Motiven des Apokalypse-Zyklus aufbaut. Als dann die Apokalypse-Handschrift ihrer endgültigen Bestimmung zugeführt werden soll, muß die erste Lage verändert werden. Das neue Doppelblatt erstellt ein anderer Schreiber, der Meister des Perikopenbuches aber entwirft das neue ›Titelbild‹. Er tut das unter vielfältigen Erinnerungen und Anklängen an Gestalten des Perikopenbuches und in der dort entwickelten Malweise. So kommt es, daß die Namen der Stifter Heinrich und Kunigunde nicht im Buch, sondern nur auf dem Einband auftreten, daß der Kaiser des Widmungsbildes ohne Gemahlin erscheint, die als Mitstifterin hätte berücksichtigt werden müssen.

Vorher könnte noch eine andere, bisher nicht erwähnte Änderung eingetreten sein, die aber vielleicht in die Abfassungszeit der Handschrift selbst zu verlegen ist. Wölfflin ist aufgefallen, daß die Bilder Blatt 4 v und 11 v stilistisch nicht zu den anderen passen[64]. Was er nicht gesehen hat: sie stehen auf *einem* Doppelblatt. Hier war nicht der Apokalypse-Meister am Werk, wohl aber die gleiche Schreiberhand. Es sieht allerdings so aus, als wäre die Schrift etwas abweichend. Was ist hier geschehen? Ist mit dem Blatt ein Versehen passiert, so daß es ersetzt werden mußte? Bei solcher Deutung des Sachverhalts fällt immerhin auf, daß diesmal die Lagenbezeichnung auf das neue Doppelblatt übernommen wurde. Wenn das Ersatzblatt der gleiche Schreiber geschrieben hat, warum hat es nicht der gleiche Maler bemalt? Und warum haben sich anscheinend gleich zwei Hände an den beiden Bildern versucht? Der Meister des Perikopenbuches war jedenfalls nicht beteiligt. Besonders das Bild auf Blatt 4 v zeigt eine Malweise, die es von den näher verwandten Handschriften deutlich abhebt. Unter den mir bekannten Werken der ›Vöge-Schule‹ fand ich nur in dem Reichenauer Tropar und Sequentiar (SB Bamberg Lit. 5, alte Signatur: Ed. V. 9) und in dem Evangelistar der Vaticana Barb. lat. 711 die gleiche Behandlung des Inkarnats. Unser Johannes auf Blatt 4 v hat eine ziemliche Ähnlichkeit mit dem Apostel ganz links auf dem Bilde vom Tod Mariae in Lit. 5 (Blatt 121 v). Zur Entstehungsgeschichte der Gesamthandschrift dürfte aus diesem Doppelblatt kaum eine Information zu gewinnen sein.

STILGESCHICHTLICHE EINORDNUNG UND WÜRDIGUNG

Hätte nicht Wölfflin aus *stilistischen* Gründen eine Entstehung der Apokalypse vor dem Perikopenbuch gefordert, wäre unser Zeitansatz mit einer schweren Hypothek belastet.

So ist es möglich, Wölfflin gegen die neueren Beurteiler ins Feld zu führen. Sein Ergebnis zählt um so mehr, als er anläßlich der Aufnahmen für seine Ausgabe Gelegenheit hatte, beide Handschriften nebeneinander zu sehen[65]. Schade, daß er seine stilistischen Kriterien nicht näher dargelegt hat. Was er in der zweiten Auflage der ›Bamberger Apokalypse‹ S. 34ff. gibt, ist doch nur ein Vergleich der Bilder unseres Evangelistars mit den entsprechenden des Perikopenbuches, enthält aber keine stilkritische Analyse des Unterschiedes zwischen der Gesamthandschrift und dem Perikopenbuch. So steht sein Urteil gegen das Urteil anderer; denn auch die Vertreter der gegenteiligen Auffassung, voran Boeckler und Jantzen, haben keinen Stilvergleich durchgeführt. Sie haben ihre Auffassung bekundet, daß die Apokalypse später ist als das Perikopenbuch und auch künstlerisch von nicht ganz gleichem Rang[66]. In der Verkoppelung von zeitlichem Ansatz und Werturteil liegt eine gewisse Logik. Den Clm 4452 hält man neuerdings (eigentlich schon seit Wölfflin) für das klassische Werk der Reichenauer Buchmalerei. Was bei Wölfflin noch mit einer gewissen Einschränkung ausgesprochen war, gilt jetzt schlechthin: das Perikopenbuch Heinrichs II. zeigt die höchste Vollendung, den klarsten Ausdruck des Gestaltungswillens der Schule. Dem soll nicht widersprochen werden; es sei nur daran erinnert, daß diese Meinung verhältnismäßig jung ist. Noch bei Haseloff gebührte der höchste Preis dem Evangeliar Ottos III. Entscheidend ist, worauf man den Schwerpunkt verlegt. Wer höchste Steigerung der Ausdrucksmittel sucht, wird sie etwa in den Evangelisten, vor allem im Lukas-Bild des Clm 4453 finden und der ganzen Handschrift den Vorzug geben; wer es auf die feinste Beherrschung der Flächenkunst abgesehen hat, wird sich für das Perikopenbuch entscheiden. Wenn sich aber mit dem Ausdruck ›klassisch‹ die Vorstellung verbindet, es sei der Reichenauer Kunst vorherbestimmt gewesen, eben zu dieser Art von Flächenstil zu kommen, darin zu gipfeln und dann zu erschlaffen, der ist der Gefangene seiner eigenen Terminologie geworden. Es ist doch so, daß mit dem Fortschreiten der Kunst der Flächenbeherrschung zu monumentaler Ausdruckskraft gleichzeitig die Bewegung erstarrt, daß also nicht nur etwas gewonnen wird, sondern auch Lebendigkeit verloren geht, daß mit der Strenge der Linien und Flächen z. B. auch die malerischen Werte verloren gegangen sind, welche die unvergleichliche Eingangsillustration zum Hohen Lied[67] auszeichnen und die an dem Aachener Evangeliar[68] gerühmt werden. Es wird in der Kunst nichts dazu erworben ohne Verlust von etwas anderem, und jedes Kunstwerk hat den Anspruch, für sich gewertet zu werden, ohne daß es in das gefährliche Schema des ›Klassischen‹ gezwungen wird. So müßte das Urteil Wölfflins ›Ich stehe nicht an, der Münchner Handschrift Cim. 57 [= Perikopenbuch Heinrichs II.] den Ruhm einer gewissen Klassizität des zur vollen Reife gediehenen Stils zuzuerkennen, die Apokalypse aber hat den Vorzug, gerade weil sie das frühere Werk ist, eine Frische und Wärme zu besitzen, die später nicht mehr vorhanden sind‹[69] eigentlich auch dann bestehen können, wenn man das zeitliche Verhältnis umgekehrt annimmt, dann in dem Sinne etwa, daß der gleiche Künstler, der strengen Monumentalität überdrüssig, wieder mehr Lebendigkeit und Bewegung in seine Bilder gebracht hat. Ist die größere Frische und Wärme der Apokalypse-Bilder nicht mehr vorhanden, wenn die Handschrift zehn Jahre später als von Wölfflin angenommen entstanden sein sollte?

Von dem Meister des Perikopenbuches wird insbesondere hervorgehoben, daß er es wie kein anderer verstanden hat, die leere Fläche sprechen zu lassen und die Kraft der Gebärde in den übergroß gereckten Armen und Händen gerade durch die Weite des Raumes zu steigern. Er hatte darin den Schöpfern anderer Miniaturen etwas voraus, etwas Äußeres zwar, aber doch Wichtiges, nämlich die größere Fläche, die ihm das Format seiner Handschrift bot. Er hat die darin liegende Möglichkeit außerordentlich feinfühlig genutzt, ja er hat sie gelegentlich noch gesteigert, indem er zusammengehörige Bildteile auf zwei Gegenseiten verteilte und dadurch für die Gesamtkomposition das Breitformat zurückgewann, das vielen Szenen das gemäßere ist und außerdem der Reichenauer Schule seit dem Codex Egberti vertraut war. Wenn in der ›Liuthar-Gruppe‹ seit dem Aachener Otto-Evangeliar das Vollbild und damit das Hochformat dominierte, so war es vielfach doch nur scheinbar ein Hochbild; denn wie oft war es aus zwei übereinanderstehenden Breitformatbildern zusammengesetzt (beim Evangeliar Ottos III. zum Beispiel etwa in der Hälfte der Fälle). Dabei konnten sich die obere und untere Szene ergänzen, es konnte die eine die Fortsetzung der anderen sein, es konnte aber auch ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen beiden Vorgängen fehlen. Für die Verteilung eines Bildinhalts auf zwei Gegenseiten hatte schon das Evangeliar Ottos III. in seinem Kaiserbild ein Beispiel entwickelt. Nach diesem mag das Doppelbild des Besuches der Drei Weisen gestaltet worden sein (Blatt 17v/18r). Indem die Drei Könige auf die linke Gegenseite verwiesen wurden, konnte die Gottesmutter mit dem Kind in monumentaler Haltung allein in das rechte Hochformat gesetzt werden. In der Erstarrung der weisenden Geste rückt die heilige Doppelgestalt in den Bereich des Zeitlosen, versteinert der Vorgang zu monumentaler Dauer. Das geschichtliche Ereignis verliert seine Einmaligkeit, es wird nicht mehr selbst darge-

stellt, sondern seine liturgische Fortwirkung. Fraglos hat die Reichenauer Kunst mit dem Einsatz ihrer besonderen Mittel hier etwas ganz Bedeutendes geschaffen. Das gleiche gilt von dem Doppelbild der Szene ›Die Frauen am Grabe‹. Es sei hier auf die meisterhafte Charakterisierung bei Jantzen[70] verwiesen. Für solche Schöpfungen braucht der Künstler Raum, hier läßt sich nicht beliebig verkleinern. — Auch beim Umsetzen eines Vorgangs vom Breit- zum Hochformat erwachsen diesem Meister der großen Fläche neue Möglichkeiten. Geburt und Hirtenverkündigung, sonst auf einem Bilde vereinigt, scheidet er in zwei Darstellungen (Blatt 8v/9r). Und wie setzt er nun den Verkündigungsengel in die entbundene Fläche! Aber ist dem Apokalypse-Meister im Engel mit dem Mühlstein Geringeres gelungen?

Es ist nicht so, daß bei einem Vergleich der beiden Handschriften, soweit sie unmittelbar vergleichbar sind, nämlich in den Bildern des Evangelistars und dem Jüngsten Gericht, die Apokalypse immer die etwas schwächere Leistung zeigt. So kann ich beim Himmelfahrtsbild, das in beiden Handschriften fast gleich gestaltet ist, Jantzens Urteil[71] nicht recht beipflichten. Ich hatte beide Originale nebeneinander liegen und konnte nicht finden, daß die Gesichter in Bibl. 140, Blatt 71v (Tafel 58), weniger ausdrucksvoll wären. Auf beiden Bildern ist übrigens die linke Gruppe stärker als die rechte, was doch für die gleiche Hand sprechen dürfte. Die Binnenzeichnung der Gesichter ist im Perikopenbuch etwas differenzierter, in der Apokalypse ist aber mit den der kleineren Fläche zukommenden geringeren Mitteln das gleiche an Ausdruck erreicht. Wenn man die Darstellung im Perikopenbuch als die stärkere ansprechen wollte, so vielleicht deswegen, weil die Gestalten des Bildes gegenüber denen der Apokalypse-Handschrift nicht ganz in demselben Maß wie die Gesamtfläche vergrößert sind und dadurch noch etwas mehr Luft gewonnen ist. Die Einzeichnung des Baumes in der Mitte der beiden unteren Gruppen, übrigens auch auf anderen Bildern der Schule zu beobachten, ist nicht sehr glücklich, da der Sog der Aufwärtsbewegung, wie er in der Bamberger Handschrift zu spüren ist, dadurch gestört wird. Daß in letzterer mehr als zwölf Jünger dargestellt sind, ist kein Zeichen dafür, ›daß beim Maler der Bamberger Handschrift bereits die Beziehung zum Text verloren ging‹ (Jantzen). Nach dem Text der Bibel können es nach Markus zwölf und nach der Apostelgeschichte mehr Zeugen der Himmelfahrt gewesen sein. Der mittelalterliche Maler stellte die Himmelfahrt dar, nicht die Himmelfahrt nach Markus. Die Verringerung der Zahl entspricht ganz dem Stil des Perikopenbuches, das auch sonst gegenüber früheren Handschriften vereinfacht. Im Wolfenbütteler Lektionar[72] wird die Zahl der Jünger noch weiter eingeschränkt. Es kommt darin dieselbe Tendenz zur Vereinfachung zum Ausdruck, wie wenn in der Apokalypse statt der vierundzwanzig Ältesten nur acht dargestellt sind. Ein anderes Beispiel zur Frage der Texttreue: im Clm 4452, Blatt 107v, ist der Gekreuzigte mit einem Königsmantel bekleidet. Das ist sicher kein biblisches Motiv, sondern stammt aus apokrypher Überlieferung. Ist deshalb dem Maler die Beziehung zum Text verloren gegangen, ist sein Werk als Spätwerk charakterisiert? Dies keinesfalls. Der Königsmantel ist in der Reichenau seit dem Codex Egberti immer wieder aufgetreten. Dem Meister des Perikopenbuches paßt er so recht in seine Konzeption: der Gekreuzigte, dargestellt in seiner Herrlichkeit. Die Beziehung zum Text ist kein Kriterium für früher und später.

Endlich noch ein Wort zum Weltgericht in den beiden Handschriften. Nirgends ist der Unterschied des Stils deutlicher: in der Apokalypse bei klarer horizontaler Gliederung sehr starke vertikal verlaufende Bewegungslinien. Man beachte, wie die Blickrichtungen der Auserwählten und der Verdammten durch die Schriftrollen aufgenommen und nach oben auf die Person des Richters geleitet werden, während andere Kraftlinien durch die nach der Seite gebeugten Engelsgestalten nach oben geführt werden und in den Aposteln Petrus und Paulus ihre Fortsetzung finden, auch die Apostelreihe in den Himmel und Erde verbindenden Vorgang einbeziehend, um schließlich in den beiden vorderen Engeln auszuklingen. Daß die Apostel und Engel in zwei Reihen angeordnet sind, übersieht das Auge, so viel Bewegung ist in den beiden Gruppen. Wieder ist die linke Seite die lebendigere, turbulentere. Wie glücklich fügen sich die auferstehenden Toten in den Gesamtrhythmus des Bildes! Dagegen das Gericht im Perikopenbuch: es ist ›klassischer‹, ausgerechneter, während das Apokalypse-Bild durch die vielfältige Bewegtheit irrationaler ist. Wir finden vor allem eine starke Betonung aller horizontalen Elemente, die himmlische und die irdische Sphäre sind nahezu vollständig getrennt. Die Spruchbandrollen nehmen nicht mehr die Blickrichtung der Menschen auf; sie setzen viel zu weit unten an, außerdem laufen sie in die Kurve der Engelflügel hinein, wodurch die Bewegungslinie abgefangen und nach unten zurückgelenkt wird. Das Ganze ist in feinster Abgewogenheit der Farbtöne gestaltet. In der Apokalypse *geschieht* das Weltgericht. Das Bild des Perikopenbuches ist eine Schaustellung der Macht und Herrlichkeit Christi als Weltenrichter. Wieder ist es die Ablösung vom Geschehen durch Vergegenwärtigung eines Dauernden. Es wurde in beiden Handschriften anderes gewollt und erreicht. Ich zweifle aber keinen Augenblick daran, wo der größere Wurf gelungen ist: in der Apokalypse. Der Meister des Perikopenbuches hat nicht so viel an Statik gewonnen, wie er an

Dynamik aufgegeben hat. Dabei bleibt es gleichgültig, welches Bild zuerst war und die Vorlage des anderen gebildet hat. Es wäre für den Apokalypse-Meister beinahe als noch größere Leistung anzusprechen, sich von solcher Vorlage freimachend, all die Bewegungselemente zu entwickeln, als das Bild, natürlich unter Verwendung mannigfacher überlieferter Bauelemente, frei zu schaffen. Aber müssen wir nicht die Entwicklung zur Vereinfachung der Formensprache, zur Statik und Monumentalität als die beherrschende in der Schule anerkennen und ist deshalb nicht auch vom Stil her gesehen das Bild im Perikopenbuch als die spätere Arbeit ausgewiesen?

Wir haben den Beziehungen unserer Handschrift zum Clm 4452 in notwendiger Auseinandersetzung mit den verschiedenartigen Beurteilungen dieser Frage in der Literatur viel Raum gegeben. Gleich lohnend wäre es, den Bildelementen nachzugehen, die die Apokalypse mit dem Evangeliar Ottos III. gemeinsam hat. Es seien nur ein paar Einzelheiten herausgegriffen. Die beiden Propheten Apokalypse Blatt 27v sind der Verklärung Christi, Evangeliar Blatt 113r, entnommen. Sie haben nur eine andere Kleidung bekommen, aber Gesichtsbildung und -farbe sowie die Körperhaltung stimmen beinahe genau überein. Die Gestalt des Stefaton auf dem Kreuzigungsbild steht der entsprechenden Figur des Evangeliars (Blatt 248v) viel näher als der des Perikopenbuches (Blatt 108r). Die Menschen auf den Bildern der sieben Schalen des Zornes begegnen in mannigfachen Anklängen wieder in den figurenreichen Szenen des Evangeliars. Die Pferde der vier Reiter finden ihre Entsprechung oben auf dem Samariterbild Blatt 167v. Auch für gewisse charakteristische Faltenzüge der Gewänder, zum Beispiel im Mantel der Gottesgestalt der Leuchtervision, finden sich die besten Entsprechungen im Evangeliar, in diesem Fall auf Blatt 120v, 155v und 231v[73]. Schließlich sei auf die kleinen Initialen in Gold verwiesen, welche die Apokalypse mit dem Clm 4453 und anderen noch dem 10. Jahrhundert angehörigen Handschriften der Reichenau gemeinsam hat.

Trotz dieser und anderer Berührungen mit dem Clm 4453 ist die Verwandtschaft der Apokalypse-Handschrift mit dem Perikopenbuch Heinrichs II. stilistisch meist eine nähere; das gilt auch von der Apokalypse selbst. Es ist hier der weitere Schritt zu dem von Wölfflin charakterisierten Flächenstil schon vollzogen. Auch die Ähnlichkeiten der Farbgebung sind oft überraschend groß. Eine interessante Beobachtung: die Obergewänder Christi und der beiden Engel im Himmelfahrtsbild sind in beiden Handschriften farblich gleich. Während aber die Schattierungen im Perikopenbuch durch tiefere Tönung der Grundfärbung gegeben werden, ist in der Bamberger Handschrift dafür Rot bzw. Grün verwendet. Genauso ist die Behandlung der Gewänder der entsprechenden Gestalten im Weltgericht des Perikopenbuches. Solche Übereinstimmung in der Detailbehandlung ist wohl nicht mehr die Wirkung des Vorbildes. Die Maler sind für strenges Kopieren zu frei. Hier offenbart sich gleicher Farbensinn, der bei ähnlicher Aufgabe zu gleichen Lösungen kommt. Es haben doch wohl diejenigen recht, die beide Handschriften als das Werk *eines* Künstlers betrachten. Eine Schwierigkeit für diese Annahme wäre nur in der relativ starken Verschiedenheit der Initialen zu sehen. Hier hätte der Maler seinen Stil in der Zeit zwischen Abfassung der beiden Bücher stärker gewandelt als in der Bildbehandlung. Aber wäre es nicht möglich, daß die Initialen in einer oder in beiden Handschriften gar nicht das Werk des Miniaturenmalers sind?

Ob diesem Meister — Gernsheim[74] nennt ihn den ›Apokalypse-Meister‹ — noch andere Handschriften zugeschrieben werden können, wird nicht so leicht zu entscheiden sein; zu sehr bemühen sich die Künstler, sich der Schulüberlieferung anzupassen. Immerhin zeigt gerade die Reichenauer Schule einen so starken Stilwandel, daß genaue Einzeluntersuchungen vielleicht noch Ergebnisse zeitigen können. Bisher begnügte man sich meist mit der Zuweisung zur ›Liuthar-Gruppe‹. Einen ernsten Versuch der Gliederung innerhalb derselben hat Gernsheim unternommen. Seine Ergebnisse bedürften allerdings einer Überprüfung. Er rechnet schon das Evangeliar Ottos III. dem ›Apokalypse-Meister‹ zu, dabei die allgemein angenommene Beteiligung von zwei Händen bestreitend. Für Gernsheims Versuch einer Scheidung innerhalb der Gruppe und gerade an dieser Stelle spricht, daß Tikkanen, von ganz anderen Fragestellungen ausgehend, zu ungefähr gleichem Ergebnis kam[75]. Auch er läßt, freilich ohne Zuweisung an bestimmte Künstlerpersönlichkeiten, die spätere und eigentliche ›Vöge-Gruppe‹ mit dem Clm 4453 beginnen. Wollte man diese Scheidung innerhalb der Gruppe annehmen und dabei die Gleichsetzung ›Vöge-Schule‹ = ›Liuthar-Gruppe‹ aufrechterhalten, so befände man sich in der seltsamen Lage, gerade die Handschrift aus der ›eigentlichen Liuthar-Gruppe‹ ausgeschlossen zu sehen, mit der der Name Liuthar einzig und allein verknüpft ist, was doch wohl nicht angeht. Vielleicht hat die genannte Gleichsetzung eher hemmend als fördernd auf die Forschung gewirkt, erweckte doch die Bezeichnung ›Liuthar-Gruppe‹ die Vorstellung, eine bestimmte Richtung innerhalb der Malschule bezeichnet zu haben, während die Vögesche Konzeption, eine selbständige Malschule sogar mit Einschluß von Nebenschulen umrissen zu haben, doch viel mehr der Wirklichkeit entsprach. Denn wenn wir schon an der Lokalisierung der ›Vöge-Schule‹ in der Reichenau festhalten, so muß gesagt werden, daß sie in

den Jahrzehnten ihrer Wirksamkeit mit der Reichenauer Produktion überhaupt gleichzusetzen ist, nicht eine Richtung innerhalb des Skriptoriums darstellt, da andere Richtungen offenbar mit ihrem Aufkommen rasch abstarben. Nicht daß der Name Liuthar mit großer Wahrscheinlichkeit weder den Schreiber noch den Maler des Aachener Otto-Evangeliars bezeichnet[76], macht die Verwendung seines Namens für die ›Vöge-Gruppe‹ bedenklich, sondern daß damit mehr an differenzierender Aussagekraft vorgetäuscht wird als enthalten ist. Je größer die Unterschiede innerhalb der Gruppe, je stärker der Stilwandel zwischen ihren früheren und späteren Erzeugnissen, um so weniger Inhalt ist mit dem Begriff verbunden. Was taugt schon die Zuweisung einer Handschrift zur ›Liuthar-Gruppe‹, wenn ihre Einreihung in die Reichenauer Produktion, verbunden mit der Angabe der ungefähren Entstehungszeit, mehr aussagt?

Eine Einschränkung des Begriffes auf das Aachener Evangeliar und die nächstverwandten Handschriften, also vor allem die Bamberger Kommentare und das Reichenauer Kantatorium (SB Bamberg Lit. 5), wäre für die Forschung zweifellos ersprießlicher, schon deshalb, weil die Stilkritik dadurch zur Abgrenzung gegenüber den späteren Erzeugnissen gezwungen wäre und manche Fragen noch einmal stellen müßte, die man allzu optimistisch hinreichend beantwortet glaubt.

Eine Überprüfung bisheriger Ergebnisse der Forschung dürfte sich bis auf die Zuweisung der ›Vöge-Schule‹ an die Reichenau erstrecken, also die Haseloffsche Beweisführung unter Berücksichtigung seitdem gewonnener Erkenntnisse noch einmal durchgehen. Zwar ist die Reichenau als Heimat der Schule allgemein anerkannt, das darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Grundlage dieser Überzeugung recht schmal ist. Im wesentlichen beruht sie auf den stilistischen und thematischen Berührungen mit dem für die Reichenau gesicherten Codex Egberti und den Wandmalereien in Oberzell. Dazu kommt, vielfach gar nicht als Zeugin in Anspruch genommen, die eben genannte Handschrift Lit. 5. Es drängt sich die Frage auf: warum ist unter den in Karlsruhe liegenden Augienses kein klarer Vertreter der Vöge-Gruppe? Oder eine andere Überlegung: ist es nicht etwas schwierig, sich vorzustellen, daß in einem und demselben Skriptorium innerhalb von drei bis vier Jahrzehnten vier verschiedene Stilrichtungen beheimatet waren? So ist ein Angriff auf die Reichenau-Theorie, wie er neuerdings von R. Bauerreiß vorgetragen wird[77], nur zu begrüßen, ist er doch geeignet, ihre Tragfähigkeit zu erproben. Dem Leser seines Aufsatzes scheint in dem Gefüge der Reichenauer Zuweisungen manches morsch zu sein. Allein das bezieht sich mehr auf die Eburnant- und Ruodprecht-Gruppe. Gerade die Zugehörigkeit der ›Vöge-Schule‹ ist meines Erachtens durch Bauerreiß wenig erschüttert. Seine Prämisse, daß jede liturgische Handschrift die Kennzeichen ihres Herkunfts- und nicht die ihres Bestimmungsortes trage, scheitert gerade an den Haupthandschriften der Gruppe; denn ihnen fehlen solche Kennzeichen. Es ist, als wären sie in einem liturgisch neutralen Raum entstanden[78]. Von dieser Seite her ist also keine Zuweisung möglich und keine erschwert. Und übrigens gehört zur ›Vöge-Schule‹ immerhin auch die genannte Bamberger Handschrift Lit. 5, das Reichenauer Tropar und Sequentiar, das nicht nur alle Reichenauer Lokalheiligen berücksichtigt, sondern worin die Augia und die Augienses incolae oder servuli unter Umständen genannt sind, welche die Bestimmung des Buches für den Gebrauch des Klosters Reichenau eindeutig beweisen[79]. Warum kommt Bauerreiß gerade auf diese Handschrift nicht näher zu sprechen? Ihre Beweiskraft für die Heimat der ›Vöge-Schule‹ ist bisher nur in zweiter Linie gewürdigt worden. Als liturgische Kronzeugin dürfte sie in Zukunft eine größere Rolle spielen.

Vöge hat die Handschrift unter Nr. XIII aufgeführt und hat sie zu denen gerechnet, die er einer Tochterschule zuweisen wollte, weil sie die stilistischen Merkmale der Haupthandschriften nicht so klar zeigen. In unsere Vorstellung umgeprägt würde das heißen, daß die Hauptmeister des Skriptoriums für das eigene Haus nicht arbeiteten. Wenn wir demnach eine Gruppe von Schreibern und Malern am Werke sehen, deren Produktion an Prunkhandschriften nur für auswärtige und vorwiegend königliche Bestellungen bestimmt ist, und wenn weiterhin diese Gruppe gegen sonstige Gepflogenheit die liturgischen Besonderheiten ihres Heimatklosters unberücksichtigt läßt, so hindert nichts die Vorstellung, daß die Künstler überhaupt zeitweise am königlichen Hof arbeiteten, daß also in irgendeiner Pfalz eine Art Palastschule als Ableger des Reichenauer Skriptoriums tätig war. Dort wären dann die Arbeiten entstanden, die alles Lokalkolorit vermeiden. In Umkehrung Vögescher Vorstellungen könnte man dann sagen, daß die Hauptwerke der Schule in einem vom Mutterkloster organisatorisch, vielleicht sogar räumlich getrennten Skriptorium entstanden sind, während die den Nebenmeistern oder Schülern zugeschriebenen Arbeiten die eigentliche Reichenauer Produktion darstellten. So ließe sich auch erklären, warum der Verfall der Reichenauer Kunst mit so erstaunlicher Plötzlichkeit eintritt. Er hinge dann mit dem Erlöschen des sächsischen Kaiserhauses ursächlich zusammen.

ANMERKUNGEN

1 Folgende Handschriften der Reichenauer Schule kamen bei der Säkularisation aus dem Bamberger Domschatz an die Hofbibliothek nach München: das Evangeliar Ottos III., Clm 4453, das Perikopenbuch Heinrichs II., Clm 4452, und ein Evangeliar, Clm 4454.
2 a. a. O. S. 138.
3 a. a. O. S. 141. Die Inschrift war schon früher von dem Altdorfer Professor Christian Gottlieb Schwarz in gleichem Wortlaut mitgeteilt worden in seiner 1739 erschienenen Untersuchung ›Von des H. R. Reichs Erz-Schild-Herrn Amt‹, S. 219.
4 Jäck steht noch unter dem Einfluß der irrtümlichen Überlieferung, daß die Kaiserin allein St. Stephan gestiftet habe.
5 Staatsarchiv Bamberg, Säkularisations-Akten, Rep. K. 202, Nr. 911 – vgl. auch I. Wolf, Die Säkularisierung der Stifts- und Klosterbibliotheken, S. 37.
6 Staatsarchiv Bamberg, Säkularisations-Akten, Rep. K. 202, Nr. 914.
7 Daß er von den anderen Steinen, die aus den Kirchenschätzen anfielen, bald getrennt wurde, ergibt ein anderes Aktenstück (Staatsarchiv Bamberg, Säkularisations-Akten K. 202, Nr. 102), das Hauptverzeichnis über das sämtliche von Stiftern und Klöstern eingelieferte Kirchensilber und Pretiosen. Darin werden auf S. 9 unter Nr. 28 die Steine von der Bücherdecke aufgeführt, ›worin der Onix sich befand und welcher zurückbehalten und besonders aufbewahrt wurde‹.
8 Amtlicher Führer durch die Schatzkammer der Münchner Residenz. Bearbeitet von Fritz Haeberlein, auf Grund von Vorarbeiten von Friedrich H. Hofmann. München 1937.
9 E. von Schauss, Historischer und beschreibender Catalog der kgl. bayerischen Schatzkammer zu München. München 1879, S. 224: ›Ungefaßte ovale Platte von Onyx ... kam 1803 aus dem Bamberger Domschatz‹.
10 Bassermann-Jordan, Domschatz, Nr. 198, Abb. 64.
11 Jäck hat an mehreren Stellen die Erinnerung an den Stein wachgehalten, u. a. noch einmal im Jahre 1840 in seiner ›Denkschrift für das Jubelfest der Buchdruckerkunst zu Bamberg‹, S. 65. Dasselbe tat F. Leitschuh in seinem ›Führer durch die kgl. Bibliothek zu Bamberg‹, 1. Auflage, 1878, S. 25; 2. Auflage, 1889, S. 89, ferner in den Erläuterungen zu Tafel 6–9 der Veröffentlichung ›Aus den Schätzen der kgl. Bibliothek zu Bamberg‹, Band 1, 1888, und im ›Katalog der Handschriften der kgl. Bibliothek zu Bamberg‹, Band 1, Abteilung 1, 1895, S. 120.
12 Bassermann-Jordan nennt ihn noch Onyx, der Amtliche Führer vom Jahre 1937 Rauchtopas. Ihm folgt W. Messerer, Der Bamberger Domschatz, der ihn als Tafel 1 abbildet. Messerer bestreitet auch gegen Bassermann-Jordan die ägyptische Herkunft des Steines, indem er sich auf das Urteil Fr. W. von Bissings beruft. Er hält die Platte für spätantik (S. 44).
13 1. Teil, S. XVII ff., S. XLIX und S. 42. Ferner (nur noch auf den Stein bezugnehmend) im 2. Teil unter Zusätzen und Verbesserungen S. 91.
14 Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters, S. 57 ff.
15 Vöge, Malerschule, S. 139 bis 142 und öfter.
16 Perikopen sind die Abschnitte aus den Evangelien und den Apostelbriefen (Episteln), die in der Liturgie verwendet werden. Sie sind in den Perikopenbüchern nach der Reihenfolge ihres Gebrauchs im Kirchenjahr angeordnet. Bücher, die nur Abschnitte aus den Evangelien enthalten, bezeichnet man besser mit dem engeren Terminus als Evangelistare.
17 Vgl. Tikkanen, Farbengebung S. 418.
18 Ein zweiter Verstoß gegen diese Regel befindet sich auf Blatt 11v (Tafel 9) – diese Miniatur wurde schon von Wölfflin überzeugend einer anderen Hand zugewiesen; sonst kommt Rot im Gewand von Heiligen nur an untergeordneter Stelle innerhalb größerer Personengruppen vor.
19 Sie herrscht vor allem in der zweiten Hälfte der Handschrift, während im ersten Teil die Malweise wechselt.
20 Eine ähnliche Körperhaltung zeigt auch die erste Frauengestalt im Huldigungsbild des Clm 4453.
21 Staatliche Bibliothek Bamberg, Bibl. 22, Kommentar zum Hohen Lied, zu den Sprüchen und zu Daniel (alte Signatur: A. I. 47, bei Vöge Handschrift B) und Bibl. 76, Jesaias-Kommentar (alte Signatur A. I. 43).
22 Diese Art, allerdings durch Mennigumrandung des Goldbuchstabens weitergebildet, findet sich zahlreich in dem derselben Schule entstammenden Evangelistar Clm 23338 sowie gelegentlich in dem ehemals Bamberger Evangeliar Clm. 4454.
23 Der Schreiber hat für eine kleine Initiale Platz gelassen, sie wurde aber nicht ausgeführt.
24 Offenbar Umdisposition; auffallenderweise ist nämlich Seite 12r leer geblieben.
25 Diese Initiale wurde durch Beschneiden oben etwas verstümmelt.
26 Diese Seite hat 21 Zeilen, ist nicht liniert. Der Schreiber will den Text noch unterbringen vor der Miniatur, er macht den Schriftspiegel breiter, schreibt enger und bringt bei etwa gleicher Schriftspiegelhöhe 21 Zeilen unter.
27 Die Initiale ist von der Art der größeren; sie steht zwar am Anfang des Textes auf dieser Seite, aber nicht am Kopf der Seite, weil sich oben das Bild der Tempelmessung befindet.
28 Drei Engel gießen ihre Schalen aus.
29 Drei weitere Engel gießen die Schalen aus.
30 Der auf Blatt 51v stehende Text wird hier versehentlich wiederholt.
31 Vorweisend auf das himmlische Jerusalem wie Apokalypse 21,9.
32 Diese Initiale in Silber (!) ist ungewöhnlich. Der Schreiber hatte denselben Platz gelassen wie für die anderen *großen* Initialen. Vielleicht wurde sie vergessen und später erst nachgeholt. Das Grün und Blau der Füllung ist nicht das gleiche wie sonst.
33 Nicht Mitte des 13. Jahrhunderts, wie Juraschek, Das Rätsel in Dürers Gottesschau, S. 20, angibt. Langton ist schon im Jahre 1228 gestorben.
34 Leidinger, Miniaturen 5, S. 6 ff.
35 O. Lerche, Das Reichenauer Lektionar der Herzog-August-Bibliothek zu Wolfenbüttel, S. 14 ff.
36 Über die Kaiserbilder des Evangeliars Ottos III., des Perikopenbuchs Heinrichs II. und der Apokalypse-Handschrift handelt Vöge eingehend S. 13 bis 24, S. 122 bis 128 und S. 140 bis 142. – Die Beziehungen zwischen Apokalypse und Perikopenbuch werden an vielen Stellen der umfangreichen Arbeit untersucht. Vöges Gedankengänge kreisen dabei vorwiegend um die Darstellung von Totenerweckung und Jüngstem Gericht in beiden Handschriften (S. 237 ff. und öfter).
37 Band 1, Abteilung 1, 1895, S. 117 ff.
38 Goldschmidt, Die deutsche Buchmalerei, Band 2, S. 9.
39 Monumenta Palaeographica, Serie I, Band 3, Lieferung 20.
40 Wölfflin, S. 9. (Soweit nicht ausdrücklich anders vermerkt, wird im folgenden nach der ersten Ausgabe zitiert.)
41 Die gewichtigsten Urteile in diesem Sinne sind die von Boeckler, Reichenauer Buchmalerei, S. 996, und Jantzen, Ottonische Kunst, S. 89/90 und S. 121.
42 Lagenbild bei Vöge S. 27 f.
43 Lagenbild bei Leidinger, Miniaturen 5, S. 4 f.
44 Lagenbild bei Leidinger, Miniaturen 6, S. 5 f.
45 Schramm, Die deutschen Kaiser und Könige, S. 92 ff.
46 Vöge, a. a. O. S. 140.
47 a. a. O. S. 13 ff.
48 a. a. O. S. 23.
49 a. a. O. S. 24.
50 Schramm, a. a. O. S. 100 ff.
51 Nachdem man bis über die Mitte des 19. Jahrhunderts hinaus ziemlich allgemein an eine tiefgreifende und alle Lebensbereiche erfassende Wirksamkeit dieser Vorstellungen geglaubt hatte, neigte man später und neuerdings wieder dazu, sie überhaupt zu leugnen (vgl. H. von Eicken, Die Legende von der Erwartung des Weltunterganges und der Wiederkehr Christi im Jahre 1000. In: Forschungen zur Deutschen Geschichte, 23. 1883, S. 303 ff. – B. Barbatti, Der hlg. Adalbert von Prag und der Glaube an den Weltuntergang im Jahre 1000. In: Archiv für Kulturgeschichte 35. 1953, S. 123 ff.). Beides dürfte übertrieben sein, und das letzte Wort über diese Frage ist noch nicht gesprochen.
52 In Spanien war die Apokalypse ein liturgisches Buch. Apokalypse-Lesungen waren ein regelmäßiger Bestandteil des Gottesdienstes.
53 Eine Zusammenstellung des Gesamtmaterials verdanken wir der älteren Arbeit von Th. Frimmel, Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters, Wien 1885, und dem im Jahre 1931 erschienenen Buche von

M. R. James, The Apocalypse in Art. Im gleichen Jahr kam heraus das Werk von W. Neuss, Die Apokalypse des hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel-Illustration, das über die Beatus-Apokalypsen umfassend orientiert – der Verfasser kennt 26 Handschriften, die Fragmente eingeschlossen, aus dem 10. bis 13. Jahrhundert –, das aber auch die nichtspanische Überlieferung berücksichtigt und recht glücklich aufgliedert.

54 a. a. O. S. 9 ff. und S. 222 ff. Vgl. auch Frimmel, S. 39 ff., insbesondere S. 41/42, ferner James, a. a. O. S. 38.

55 Sollte es eine ältere Reichenauer Apokalypse als Gegenstück zum Danielkommentar gegeben haben? – In diesem Zusammenhang erhebt sich die Frage nach der Vorlage unserer Handschrift. M. R. James (a. a. O. S. 37) hat darauf hingewiesen, daß diese von der Art der Apokalypse von Valenciennes (Bibl. munic. Msc. 99) und Paris (BN Msc. lat. nouv. acq. 1132) gewesen sein muß. Zu demselben Ergebnis kommt gleichzeitig W. Neuss (a. a. O. S. 247 ff.), der zu dieser Gruppe neben einer Bibel aus Sant Pere de Roda auch die Berliner Apokalypse-Handschrift Theol. lat. fol. 561 aus dem 12. Jahrhundert zählt. Diese ist zwar textlich eine Beatus-Apokalypse, ihre Bilder stehen aber außerhalb der spanischen Tradition. (Nach den Abbildungen, die Neuss im Tafelband S. CLII ff. gibt, ist allerdings die Verwandtschaft zu den Apokalypsen von Bamberg, Valenciennes und Paris nicht sehr deutlich.) Auch Gernsheim hat in seiner Münchener Dissertation vom Jahre 1934, ›Die Buchmalerei der Reichenau‹, S. 94 f., die Beziehungen der Bamberger Apokalypse zu den Handschriften von Valenciennes und Paris recht gut charakterisiert, ohne, wie es scheint, die Arbeiten von James und Neuss zu kennen. Bilder aus beiden Handschriften hat H. Omont veröffentlicht (Omont, Manuscrits illustrés de l'Apocalypse au IXe et Xe siècles. In: Bulletin de la Société française de reproduction de manuscrits à peintures, 6. 1922, S. 62 ff.). Auch in der Textgliederung läßt sich weitgehende Übereinstimmung zwischen der Bamberger Apokalypse und der Handschrift in Valenciennes feststellen. Das gilt allerdings nicht mehr für das letzte Drittel des Textes, wo die Abweichungen zahlreich sind. Als *unmittelbare* Vorlage unserer Handschrift möchte man vom Text wie von den Bildern aus eine näherstehende Fassung annehmen.

56 Leidinger, Miniaturen 5, Tafel 37 und 38, Text S. 45 bis 47.

57 a. a. O. S. 237 ff.

58 a. a. O. S. 243.

59 Mon. Pal. Serie I, Band 3, Lieferung 20.

60 Blatt 20r, 20v, 21r und 21v. (Taf. 19, 20, 21, 22.)

61 Schon der älteste vollständig erhaltene Zyklus, der der Trierer Apokalypse, hat sie alle drei. Vgl. Frimmel, a. a. O. S. 31/37.

62 G. Voss, Das Jüngste Gericht in der bildenden Kunst des frühen Mittelalters, Leipzig 1884, verweist S. 37 auf eine Miniatur in Cod. 51 der Stiftsbibliothek St. Gallen, einem irischen Evangeliar des 8. Jahrhunderts. Sonst ist ihm nichts Einschlägiges bekannt geworden. Die erwähnte Miniatur (auf S. 267 der Handschrift) ist abgebildet in: Die irischen Miniaturen der Stiftsbibliothek St. Gallen. Herausgegeben von J. Duft und P. Meyer, Olten 1953 auf Tafel XIV.

63 a. a. O. S. 243.

64 a. a. O. S. 11/12.

65 Vgl. darüber die Notiz über seinen Bericht vor der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in: Sitzungsberichte, philosophisch-historische Klasse, Jahrgang 1919, Schlußheft S. 14.

66 Boeckler, Reichenauer Buchmalerei, S. 996; – Jantzen, Ottonische Kunst, S. 90 und S. 121 f.

67 SB Bamberg, Bibl. 22.

68 Vöges Handschrift A; a. a. O. S. 44 und öfter. Herausgegeben von St. Beissel: Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen. Aachen 1886.

69 a. a. O., 2. Auflage, S. 15/16.

70 a. a. O. S. 84/85.

71 a. a. O. S. 121; ähnlich hatte sich auch schon Wölfflin in der zweiten Auflage seiner Ausgabe, S. 36, geäußert.

72 Herzog-August-Bibliothek, Augusteische Handschriften Nr. 84, 5 der Folianten. Herausgegeben von O. Lerche: Das Reichenauer Lektionar der Herzog-August-Bibliothek zu Wolfenbüttel, Tafel 12.

73 Die erwähnten Miniaturen des Evangeliars Ottos III. sind abgebildet bei Leidinger, Miniaturen 1. Dort sind es in der Reihenfolge der Erwähnung die Tafeln 29, 50, 39, 32, 36 und 45.

74 Gernsheim, Die Buchmalerei der Reichenau, S. 64 ff.

75 Tikkanen, a. a. O. S. 360 ff.

76 Vgl. St. Beissel, a. a. O. S. 58 ff.; auch wenn man mit Beissels Auffassung, besonders was die Widmungsblätter anderer Handschriften betrifft, nicht immer einig geht, so viel scheint er doch wahrscheinlich gemacht zu haben, daß Liuthar der Geschenkgeber des Buches ist.

77 R. Bauerreiß, Gab es eine ›Reichenauer Malschule‹ um die Jahrtausendwende? In: Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens, 68. 1957. – Zeugnis eines neuerwachten Skeptizismus ist auch die etwa gleichzeitig erschienene umfangreiche Studie von H. Schnitzler, Fulda oder Reichenau? In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Band 19, 1957, S. 39 ff. Schnitzler geht es zwar nicht um Miniaturhandschriften, die er der Reichenau abzusprechen unternimmt, sondern um Goldschmiedearbeiten (Aachener Antependium, goldener Buchdeckel im Aachener Münsterschatz, Basler Antependium).

78 Man vergleiche die Ausführungen von O. Lerche in der Ausgabe des Lektionars der Herzog-August-Bibliothek S. 18/19, die seine vergeblichen Bemühungen zeigen, aus der Zusammenstellung der Perikopen Anhaltspunkte für Zeit und Ort der Entstehung zu gewinnen, wobei er auch das Perikopenbuch Heinrichs II. in seine Untersuchung mit einschließt. Über dessen Perikopen: Leidinger, Miniaturen 5, S. 12.

79 Vgl. H. Fischer, Mittelalterliche Miniaturen aus der Staatlichen Bibliothek Bamberg, Heft 2, S. 18 f., und Gernsheim, a. a. O. S. 61.

VERZEICHNIS WICHTIGER LITERATUR

Bassermann-Jordan, E., und W. M. Schmid: Der Bamberger Domschatz. München 1914. (– Bayerische Kirchenschätze.) (Abgekürzt: Bassermann-Jordan, Domschatz.)

Bauerreiß, R., OSB: Gab es eine ›Reichenauer Malschule‹ um die Jahrtausendwende? In: Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens. 68. 1957, S. 40 ff.

Beissel, St., SJ: Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen. Aachen 1886.

Bloch, P.: Das Hornbacher Sakramentar und seine Stellung innerhalb der frühen Reichenauer Buchmalerei. Basel 1956. (= Basler Studien zur Kunstgeschichte. Band 15.)

(Boeckler, A.): Ars sacra. Kunst des frühen Mittelalters. (Katalog der Ausstellung.) München 1950.

– Bildvorlagen der Reichenau. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 12. 1949, S. 7 ff.

(Boeckler, A.): Deutsche Buchmalerei vorgotischer Zeit. Königstein im Taunus 1952. (= Die Blauen Bücher.)

– Die Reichenauer Buchmalerei. In: Die Kultur der Abtei Reichenau. Erinnerungsschrift. Zweiter Halbband. München 1925, S. 956 ff.

Chorus, H.: Gesetzmäßigkeiten der Farbgebung in der ottonischen Buchmalerei. Bonn 1933.

Chroust, A.: Monumenta Palaeographica. Serie I, Band 3, Lieferung 20. München 1906.

(Fauser, A.): Die Bamberger Apokalypse. Codex Bibl. 140 der Staatlichen Bibliothek Bamberg. (Katalog der Ausstellung.) Bamberg 1958.

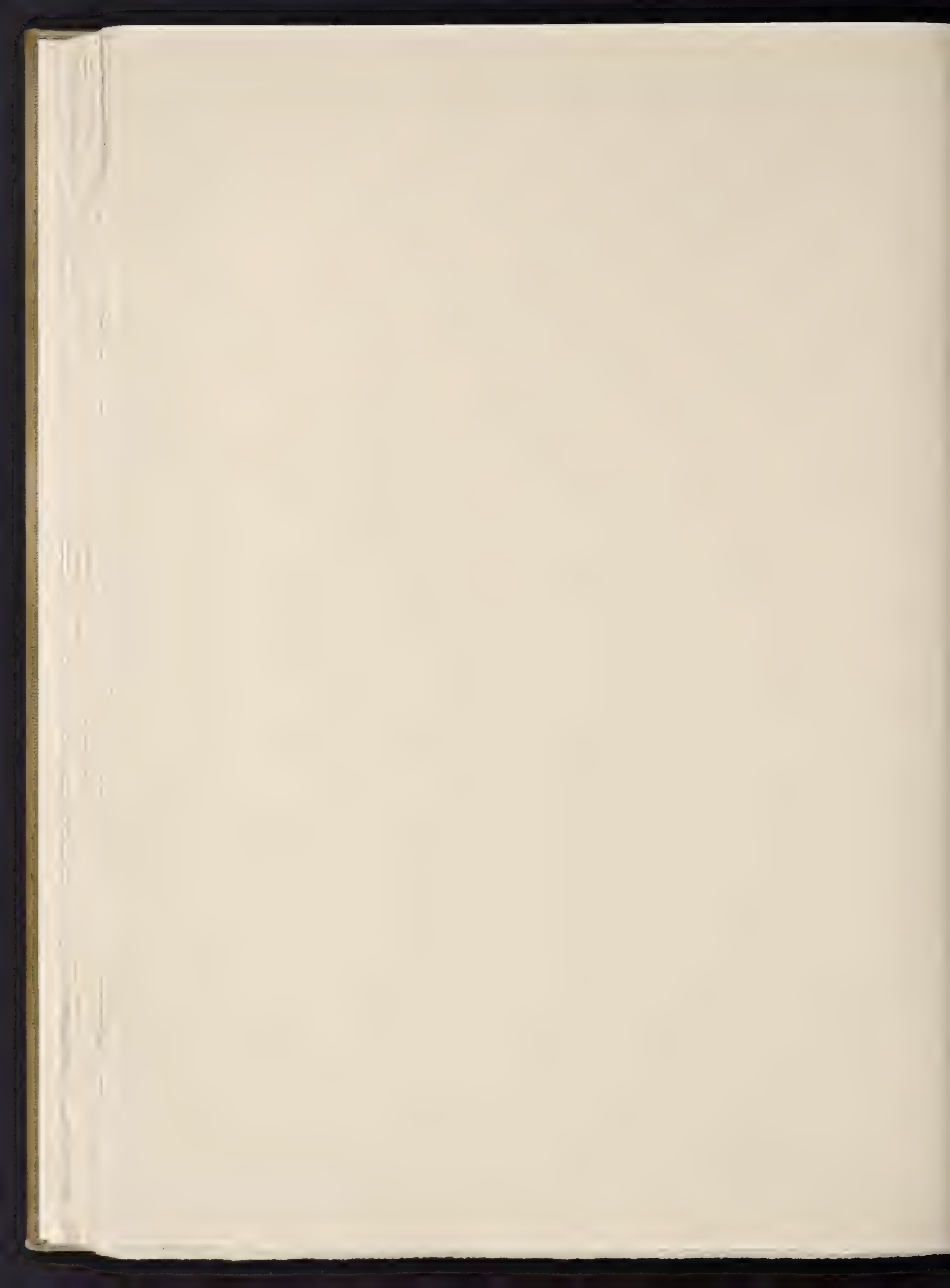
Fischer, H.: Mittelalterliche Miniaturen aus der Staatlichen Bibliothek Bamberg. Heft 1. 2. Bamberg 1926–29.

Frimmel, Th.: Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters. Wien 1885.

Gernsheim, W.: Die Buchmalerei der Reichenau. Dissertation. München 1934.

Goldschmidt, A.: Die deutsche Buchmalerei. Zweiter Band. Die ottonische Buchmalerei. Florenz, München 1928.
Grabar, A., und C. Nordenfalk: Die großen Jahrhunderte der Malerei: Das frühe Mittelalter vom 4. bis zum 11. Jahrhundert. Genf 1957.
Haseloff, A.: Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier — s. Sauerland, H. V.
Heydenreich, L. H.: Der Apokalypsen-Zyklus im Athosgebiet und seine Beziehungen zur deutschen Bibelillustration der Reformation. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte. Band 8. 1939, S. 1 ff.
Hirsch, S.: Jahrbücher des Deutschen Reiches unter Heinrich II. Band 1—3. Berlin 1862—1875.
Jäck, H. J.: Vollständige Beschreibung der öffentlichen Bibliothek zu Bamberg. Teil 1. 2. Nürnberg 1831/32. (Abgekürzt: Jäck, Vollst. Beschreibung.)
— Denkschrift für das Jubelfest der Buchdruckerkunst zu Bamberg. Erlangen 1840.
— Kurze Geschichte der Kgl. Bibliothek zu Bamberg. In: Kulmbacher Wöchentliches Unterhaltungs- und Anzeigenblatt 14. 1819, Spalte 113 ff. (in Forts.)
James, M. R.: The Apocalypse in Art. London 1931. (= The Schweich Lectures of the British Academy. 1927.)
Janitschek, H.: Geschichte der Deutschen Malerei. Berlin 1890. (= Geschichte der Deutschen Kunst. 3.)
Jantzen, H.: Ottonische Kunst. München 1947.
Juraschek, F.: Das Rätsel in Dürers Gottesschau. Die Holzschnittapokalypse und Nikolaus von Cues. Salzburg 1955.
Kemmerich, M.: Die frühmittelalterliche Porträtmalerei in Deutschland bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts. München 1907.
Kraus, Fr. X.: Die Miniaturen des Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier. Freiburg im Breisgau 1884.
Künstle, K.: Die Kunst des Klosters Reichenau im 9. und 10. Jahrhundert und der neuentdeckte karolingische Gemäldezyklus zu Goldbach bei Überlingen. Freiburg im Breisgau 1906.
Kugler, Fr.: Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Großen. Zweite Auflage. Erster Band. Berlin 1847. Dass. Dritte Auflage. Leipzig 1867.
Leidinger, G.: Meisterwerke der Buchmalerei. Aus Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München ausgewählt. München 1920.
— Miniaturen aus Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München. München 1912 —
Heft 1. Das sogenannte Evangeliarium Kaiser Ottos III. 1912.
Heft 5. Das Perikopenbuch Kaiser Heinrichs II. (Cod. lat. 4452). [1914.]
Band 6. Evangeliarium aus dem Domschatze zu Bamberg. (Cod. lat. 4454). [1921]
(Abgekürzt: Leidinger, Miniaturen. 1. 5. 6.)
Leitschuh, Fr.: Führer durch die Kgl. Bibliothek zu Bamberg. Zweite Auflage. Bamberg 1889.
— und H. Fischer: Katalog der Handschriften der Kgl. Bibliothek zu Bamberg. Leipzig, später Bamberg 1887—1912.
— Aus den Schätzen der Kgl. Bibliothek zu Bamberg. Erster Band. Bamberg 1888.
Lerche, O.: Das Reichenauer Lektionar der Herzog-August-Bibliothek zu Wolfenbüttel. Leipzig 1928.
Mayer, A. L.: Expressionistische Miniaturen des deutschen Mittelalters. München 1918.
Merton, A.: Die Buchmalerei in St. Gallen vom 9. bis zum 11. Jahrhundert. Leipzig 1912.
Messerer, W.: Der Bamberger Domschatz in seinem Bestande bis zum Ende der Hohenstaufen-Zeit. München 1952.
Metz, P.: Das Goldene Evangelienbuch von Echternach im Germanischen National-Museum zu Nürnberg. München 1956.
Murr, Chr. G. v.: Merkwürdigkeiten der Fürstbischöflichen Residenzstadt Bamberg. Nürnberg 1799.
Neuss, W.: Die Apokalypse des Hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel-Illustration. (Das Problem der Beatus-Handschriften.) Band 1. 2. Münster 1931. (= Spanische Forschungen der Görresgesellschaft. II. Reihe, Band 2. 3.)
Nordenfalk, C.: Die großen Jahrhunderte der Malerei: Das frühe Mittelalter — s. Grabar, A.
— Der Meister des Registrum Gregorii. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. III. Folge, Band 1. 1950, S. 61 ff.
Oechelhaeuser, A. v.: Die Miniaturen der Universitäts-Bibliothek zu Heidelberg. Erster Teil. Heidelberg 1887.
Omont, H.: Manuscrits illustrés de l'Apocalypse aux IXe et Xe siècles. In: Bulletin de la Société française de reproductions de manuscrits à peintures. Année 6. 1922, S. 62—95 und Tafel XIV—XXXI.
Otto, W.: Reichenauer Goldtreibarbeiten. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 13. 1950, S. 39 ff.
Prochno, J.: Das Schreiber- und Dedikationsbild in der deutschen Buchmalerei. Erster Teil. Bis zum Ende des 11. Jahrhunderts (800 bis 1100). Leipzig und Berlin 1929. (= Veröffentlichungen der Forschungsinstitute an der Universität Leipzig. Institut für Kultur- und Universalgeschichte. Die Entwicklung des menschlichen Bildnisses, 2.)
Sauer, J.: Die Monumentalmalerei der Reichenau. In: Die Kultur der Abtei Reichenau. Erinnerungsschrift. Zweiter Halbband. München 1925, S. 902 ff.
Sauerland, H. V., und A. Haseloff: Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier. Codex Gertrudianus, in Cividale. (Festschrift der Gesellschaft für nützliche Forschungen zu Trier.) Trier 1901.
Schmidt, Adolf: Die Miniaturen des Gerokodex. Leipzig 1924.
Schnitzler, H.: Fulda oder Reichenau? In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Band 19. 1957, S. 39 ff.
Schramm, P. E.: Zur Geschichte der Buchmalerei in der Zeit der Sächsischen Kaiser. In: Jahrbuch für Kunstwissenschaft. 1923, S. 54 ff.
— Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit. Erster Teil. Bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts (751 bis 1152). Text und Tafeln. Leipzig 1928. (= Veröffentlichungen der Forschungsinstitute an der Universität Leipzig. Institut für Kultur- und Universalgeschichte. Die Entwicklung des menschlichen Bildnisses, 1.)
Stollreither, E.: Bildnisse des 9. bis 18. Jahrhunderts aus Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek. Erster Teil. 9. bis 14. Jahrhundert. München 1928. (= Miniaturen aus Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München. Band 9.)
Swarzenski, G.: Die Regensburger Buchmalerei des 10. und 11. Jahrhunderts. Studien zur Geschichte der deutschen Malerei des frühen Mittelalters. Leipzig 1901.
— Reichenauer Malerei und Ornamentik im Übergang von der karolingischen zur ottonischen Zeit. In: Repertorium für Kunstwissenschaft. Band 26. 1903, S. 389 ff. und 476 ff.
Tikkanen, J. J.: Studien über die Farbengebung in der mittelalterlichen Buchmalerei. Herausgegeben von T. Borenius. Helsingfors 1933. (= Societas Scientiarum Fennica. Commentationes Humanarum Litterarum. V, 1.) (Abgekürzt: Tikkanen, Farbengebung.)
Uhlirz, K. und M.: Jahrbücher des Deutschen Reiches unter Otto II. und Otto III. Band 2. Berlin 1954.
Vöge, W.: Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. Trier 1891. (= Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst. Ergänzungsheft 7.) (Abgekürzt: Vöge, Malerschule.)
Wölfflin, H.: Die Bamberger Apokalypse. Eine Reichenauer Bilderhandschrift vom Jahre 1000. München 1918. — Zweite vermehrte Auflage. München 1921.
Wolf, Irmgard: Die Säkularisierung der Stifts- und Klosterbibliotheken im Gebiet des Erzbistums Bamberg. Maschinenschriftliche Dissertation. Erlangen 1952.

ERKLÄRUNG DER BILDER



Bei den Erläuterungen zu den einzelnen Tafeln sind die Beobachtungen Wölfflins so weit berücksichtigt, daß der Leser im allgemeinen nicht gezwungen ist, auf seine Ausgabe zurückzugreifen. Immer eigens auf sie hinzuweisen schien nicht nötig, da die entsprechenden Stellen infolge gleicher Anordnung unschwer zu finden sind. Zu beachten ist, daß unsere Zählung von Tafel 3 bis Tafel 21 um eine Nummer voraus ist, weil hier auch die Seite des Textbeginns abgebildet wurde. Da Wölfflin die beiden Miniaturen auf Blatt 21 v einzeln als Nummer 21 und 22 zählt, erfolgt an dieser Stelle der Ausgleich, so daß sich von Tafel 22 bis zum Schluß der Apokalypse die Nummern in beiden Ausgaben entsprechen.

Zu jedem Bild werden die wesentlichen Stellen der Apokalypse in deutscher Übersetzung gegeben. Gleichwohl dürfte es sich empfehlen, den Gesamttext des Buches bei der Betrachtung der Illustrationen heranzuziehen.

TAFEL 1. *Titelbild. Johannes empfängt vom Herrn mit verhüllten Händen das Buch der Apokalypse.*
Blatt 1 r. Apoc. 1, 1.

›Offenbarung Jesu Christi, die Gott ihm gegeben hat, daß er seinen Knechten zeige, was bald geschehen muß; und er hat sie gedeutet, indem er seinen Engel sandte seinem Knechte Johannes.‹

Zugleich Einstimmung in den ersten Teil des Buches, daher dem Text vorangestellt, während alle anderen Bilder dem zugehörigen Abschnitt folgen. Eiliges Herantreten und demütiges Empfangen der Offenbarung sind in der einfachen Komposition unvergleichlich zum Ausdruck gekommen. Man beachte den Fluß der Bewegungslinien vom wehenden Mantel-Ende des Johannes über Schulter und Arme hin zu der gleichgerichteten Bewegung der himmlischen Gestalt. Der eingesunkene Oberschenkel wiederholt gleichsam die Kurve der Arme, symbolisiert Herankommen und Unterwerfung.

Die stilistischen Besonderheiten des Bildes sind im einführenden Text Seite 6/7 besprochen.

TAFEL 2. *Textanfang mit A-Initiale. Blatt 1 v.*

Die Schriftzüge dieser und der folgenden zwei Seiten gehören einer anderen Hand an. Die Initiale dagegen zeigt keine stilistischen Abweichungen von den übrigen. Daß sie als Eingangsinitiale etwas größer ist, darf nicht auffallen. Nur die Verschiedenheit der blauen Farbe läßt erkennen, daß sie nicht in einem Zug mit den anderen gemalt ist.

TAFEL 3. *Leuchtervision. Blatt 3 r. Apoc. 1, 12-16.*

›Und ich wandte mich um, nach der Stimme zu sehen, die zu mir sprach. Und als ich mich umwandte, sah ich sieben goldene Leuchter, und inmitten der sieben Leuchter Einen, einem Menschensohne ähnlich, bekleidet mit wallendem Mantel, die Brust umgürtet mit goldenem Gürtel. Sein Haupt und Haar waren weiß wie schneeweiße Wolle, seine Augen wie eine Feuerflamme, seine Füße wie Golderz im Ofen geglüht und seine Stimme wie das Brausen vieler Wasser. In seiner Rechten hielt er sieben Sterne, aus seinem Munde ging ein zweischneidiges Schwert hervor, und sein Antlitz strahlte wie die Sonne in ihrer ganzen Kraft.‹

Seine Augen beschattend blickt Johannes zu der göttlichen Gestalt empor, deren Angesicht leuchtet wie die Sonne. Die himmlische Erscheinung, nur mit einem Teil der im Text gegebenen Kennzeichen ausgestattet, steht zwischen den Leuchtern, die in einer Reihe ausgerichtet sind, jedoch ohne starre Gleichmäßigkeit.

TAFEL 4. *Johannes erhält die Weisung, an die Gemeinden von Ephesus und Smyrna zu schreiben. Blatt 4 v.*
Apoc. 2, 1-7 und 8-11.

›Dem Engel der Gemeinde zu Ephesus schreibe: So spricht, der die sieben Sterne in seiner Rechten hält und in der Mitte der sieben goldenen Leuchter wandelt...‹ — ›Und dem Engel der Gemeinde von Smyrna schreibe: So spricht der Erste und der Letzte, der tot war und wieder lebendig ist...‹

Die Weisung erfolgt durch eine aus den Wolken vorstoßende Gestalt, die abweichend von den folgenden Darstellungen ohne Kreuznimbus geblieben ist. Das Bild ist durch zwei vorausgehende Initialen angekündigt. Der doppelte Schreibauftrag ist durch zwei Stadtsymbole angedeutet. Diese weichen in Form und Perspektive von allen anderen Beispielen der Handschrift ab. Ungewöhnlich ist ferner die Behandlung des Inkarnats; nirgends ist sonst mit braunen Schattenlinien gearbeitet. Das Bild ist eine Nachahmung der stärkeren Darstellung auf Blatt 9 r (Tafel 7); die Haltung der Hände ist von Blatt 8 r (Tafel 6) genommen. Auch die farbige Behandlung ist ungewöhnlich, besonders das fremdartige Blau des Mantels, das Fehlen eines grünen Bodenstreifens sowie die Bildumrahmung mit der Verwendung von Silber. Wölfflin hat mit Recht hier eine andere Hand am Werk gesehen. (Vgl. auch den einführenden Text auf Seite 15.)

TAFEL 5. *Schreibauftrag an die Gemeinden von Pergamon und Thyatira. Blatt 6 v.*
Apoc. 2, 12-17 und 18-29.

›Und dem Engel der Gemeinde zu Pergamon schreibe: So spricht der, welcher das zweischneidige scharfe Schwert hat...‹ — ›Und dem Engel der Gemeinde in Thyatira schreibe: So spricht der Sohn Gottes, der Augen hat wie eine Feuerflamme und Füße wie Golderz...‹

Doppelbild, wobei sich obere und untere Darstellung im wesentlichen genau entsprechen. Die Komposition wiederholt sich noch einmal auf dem folgenden Bild. Differenzierung wird erreicht durch die verschiedene Gestaltung des Stadt-

symbols, die Verwendung von Buch und Schriftrolle und durch die farbige Behandlung. Die Eindringlichkeit der weisenden Gebärde wird von Bild zu Bild gesteigert, indem die himmlische Erscheinung aus der rechten oberen Ecke immer weiter in den Bildraum vorstößt. Dabei wurden auch die Wolkenscheiben immer größer. Der Finger berührt jeweils das Stadtsymbol, wie es auf der anderen Seite durch das Buch bzw. die Schriftrolle des Johannes geschieht.

Tafel 6. *Schreibauftrag an die Gemeinden von Sardes und Philadelphia. Blatt 8r. Apoc. 3, 1-6 und 7-13.*

›Und dem Engel der Gemeinde in Sardes schreibe: So spricht der, welcher die sieben Geister Gottes und die sieben Sterne hat...‹ — ›Und dem Engel der Gemeinde in Philadelphia schreibe: So spricht der Heilige und Wahrhaftige, der den Schlüssel Davids hat, der öffnet und niemand schließt zu, der verschließt und niemand öffnet...‹ (Vgl. die Bemerkungen zu Tafel 5.)

Tafel 7. *Schreibauftrag an die Gemeinde von Laodicea. Blatt 9r. Apoc. 3, 14-22.*

›Und dem Engel der Kirche in Laodicea schreibe: So spricht der, welcher Amen heißt, der zuverlässige und wahre Zeuge, der Urgrund der Schöpfung Gottes...‹

Da die Bilder der sieben Schreibaufträge nicht auf den Inhalt der verschiedenen Botschaften Bezug nehmen können, steht der Künstler vor der Aufgabe, siebenmal die gleiche Situation darzustellen. Diese Schwierigkeit wird dadurch gemeistert, daß dreimal je zwei Vorgänge auf einem Bild zusammengefaßt werden, wobei zweimal das Hochformat in zwei Breitformate zerlegt wurde, während auf dem ersten Bild (Tafel 4, von anderer Hand) der doppelte Vorgang nur durch zwei Stadtsymbole bezeichnet ist. Die eindrucksvollste Gestaltung ist die von Tafel 7. Großzügigkeit der Flächenbehandlung verbunden mit gut ausgewogener Farbgebung setzt an den Schluß dieser Reihe einen deutlichen Akzent. Das Bild, grundsätzlich nicht anders gebaut als die vorhergehenden, entwickelt das stärkste Spannungsverhältnis zwischen den beiden Gestalten und zeigt zugleich, wie sehr diese ›Flächenkunst‹ durch größere Raumverhältnisse gewinnt. Wölfflin weist darauf hin, daß die Umkehrung der Perspektive in der Divergenz der Augen- und Mundlinie, die an den Gesichtern allenthalben zu beobachten ist, bei diesem Johannes sich am stärksten ausgeprägt findet.

Tafel 8. *Der Thronende im Himmel. Blatt 10v. Apoc. 4, 1-8.*

›...Alsbald war ich in Verzückung und siehe, ein Thron stand im Himmel, und auf dem Throne saß einer, und der da saß, war wie Jaspis und Sardonyx anzusehen, und seinen Thron umschloß ein Farbenbogen, anzuschauen wie Smaragd. Und um den Thron standen vierundzwanzig Sessel, und darauf saßen vierundzwanzig Älteste, gekleidet in weiße Gewänder, mit goldenen Kronen auf den Häuptern...‹

Die Visionengruppe der sieben Siegel wird eingeleitet durch das Gesicht des Thronenden im Himmel. Alle wesentlichen Elemente der Vision sind gestaltet, aber ohne strenge Textbindung. Die Komposition ist durch die seit dem 4./5. Jahrhundert nachweisbare Darstellung der ›Maiestas Domini‹ vielfach vorgebildet. Der Herr, umgeben von der Mandorla, sitzt auf dem Thron, einer Art Regenbogen, zu seinen Füßen die Erde, aus der Blitze hervorbrechen (die mennigfarbenen Strahlen), darunter das Sinnbild des Meeres. Die vierundzwanzig Ältesten — dargestellt sind nur acht — stehend, nicht sitzend, tragen die im Text verlangten goldenen Kronen, dagegen keine weißen Gewänder. Reines Weiß verwendet die Schule höchstens für Lichter, dagegen nie als Flächenfarbe. Die weißen Tuniken sind immer in ein lichtes Blau gebrochen. Die Mäntel der Seligen sind, auch wenn im Text Weiß gefordert ist, immer in wechselnden, wenn auch vorwiegend dezenten und lichten Farben gehalten. Die ›quatuor animalia‹, schon von der Patristik als Evangelistensymbole gedeutet, haben in Apoc. 4, 6 ihren Ursprung. Auf die Andeutung der vielen Augen (Vers 8) ist verzichtet. Die beherrschende Farbe ist auf diesem Bild das Blau der Mandorla, die als größte Fläche den stärksten Akzent setzt; die Farbe wiederholt sich mehrfach. ›Das Ganze sehr prächtig in seinem gehaltenen Reichtum‹ (Wölfflin).

Tafel 9. *Die Huldigung der vierundzwanzig Ältesten und das Buch mit den sieben Siegeln. Blatt 11v. Apoc. 4, 9-11 und 5, 1-2.*

›Und wenn die Wesen (gemeint sind die vier Symbole) Preis, Ehre und Dank bringen dem, der auf dem Throne sitzt und in alle Ewigkeit lebt, so fallen die vierundzwanzig Ältesten vor dem, der auf dem Throne sitzt, nieder, beten den in alle Ewigkeit Lebenden an und werfen ihre Kronen vor dem Throne nieder...‹

Dargestellt sind zwei Vorgänge, die allerdings im Text unmittelbar aufeinander folgen. Das Niederlegen der Kronen durch die vierundzwanzig Ältesten und die Frage ›wer ist würdig, das Buch zu öffnen?‹ Obwohl nach dem Text die Situation des vorigen Bildes noch erhalten ist, wurde hier eine ganz andere Komposition gewählt. Der Thronende, in leuchtend rotem Mantel, hält in seinem Schoß bereits das Buch mit den sieben Siegeln, den linken Arm hat er mit leicht geöffneter Hand erhoben. Unten antwortet Johannes mit der-

selben Gebärde. Die Ältesten haben ihre Kronen (eigentümlich sichelförmig gestaltet) vor dem Thron niedergelegt. Zum ersten Mal tritt hier der Engel auf, der Johannes bei vielen Visionen begleitet. Die Rauchwerkschalen über den Häuptern der Ältesten sind von Apoc. 5, 8 vorausgenommen. Wölfflin hat die Momente aufgezählt, die das Bild als Arbeit einer fremden Hand ausweisen: Johannes ist rotbärtig, was sonst nirgends vorkommt. Die Kronen haben eine völlig ungewöhnliche Form; es fehlt die Trennungslinie zwischen der oberen und unteren Bildhälfte, die Engelflügel sind gegenüber den anderen Bildungen der Handschrift kümmerlich, die ausschlagenden Mantel-Enden dünn. Die Anordnung der Ältesten ist unruhig, und das Loch in der Mitte der Gruppe, wo der Goldgrund durchschimmert, ist für den Apokalypse-Meister unmöglich. Der Goldgrund selbst ist weitgehend zerstört, was auf die Arbeit eines Unkundigen schließen läßt. Die Haltung der aufgereckten Hände bei dem Thronenden und bei Johannes findet weder in unserer Handschrift noch im Evangeliar Ottos III. oder im Perikopenbuch Heinrichs II. eine Entsprechung. Die Geste selbst, an sich nicht ausdruckslos, wirkt für die Gesamtkomposition durch das Überschneiden der beiden Richtungen störend. Die Figur des Thronenden allein gab für Wölfflin keinen Anlaß zu Einwendungen. Es muß aber bemerkt werden, daß der rote Mantel für den Apokalypse-Meister ungewöhnlich ist. Heilige Personen kleidet er in helle Gewänder, oder er wählt für die Mäntel Purpur- und Violettöne in vielfältigen Abstufungen. Nur bei größeren Personengruppen wird unter anderen Gewandfarben auch Rot verwendet. Das Rot der Grundfarbe ist hier nicht dasselbe, das sowohl Wölfflin wie Tikkanen beim Titelbild aufgefallen ist, und das der letztere als Zinnoberrot anspricht. Es ist eine etwas dunklere Mennigfarbe, wie sie auch sonst in der Apokalypse begegnet, jedoch hat auch dieser Maler wie der des Titelbildes Aufhellungen in hellem Mennigrot angebracht. Diese sind hier so dick aufgetragen, daß sie sich geradezu plastisch abheben. Wölfflins Beobachtung, daß hier eine andere Hand am Werk war, ist unbedingt zuzustimmen.

Tafel 10. *Das Lamm mit dem Buch. Blatt 13v. Apoc. 5, 6-12.*
›Und ich sah inmitten des Thrones und der vier Wesen und inmitten der Ältesten ein Lamm stehen, wie geschlachtet; es hatte sieben Hörner und sieben Augen, welche die sieben Geister Gottes sind, ausgesandt in alle Welt. Es kam und nahm das Buch aus der Rechten dessen, der auf dem Throne saß...‹
Das Bild ist ganz einfach gebaut, der Vorgang auf das Wesentliche reduziert. Der Thronende und die Ältesten sind weggelassen. In der Mitte steht das Lamm auf dem Buch innerhalb einer thronartigen Architektur, von den Engeln sind nur zwei, nach Art der Seraphim (sechs Flügel) dargestellt. Der Maler stand vor der schwierigen Aufgabe, das Lamm, wie es der Text verlangte, mit sieben Augen und sieben Hörnern zu gestalten. Hier zeigt sich der Vorteil jener symbolischen Kunst gegenüber einer naturalistischen. Johannes und der zu der Erscheinung emporweisende Engel sind diesmal ganz in dem charakteristischen Stil der Handschrift gebildet. Wie schon auf Blatt 3r (Tafel 3) ist Johannes bartlos und jugendlich, und das bleibt so auf allen folgenden Miniaturen. Dieser Typus ist offenbar den Vorlagen der Apokalypse-Illustrationen entnommen (man vergleiche den Johannes auf den Abbildungen bei Omont). Dagegen hat sich dort, wo Johannes mit Schreibrohr und Buch bzw. Pergamentrolle auftritt, aus der Grundsituation des Schreibens oder des Auftrags zum Schreiben heraus die von den Evangelistenbildern her geläufige Vorstellung des bärtigen Greises durchgesetzt. Von den benachbarten Miniaturen auf Blatt 4v, 6v, 8r und 9r kam dann der bärtige Johannes schließlich ins später gefertigte Titelbild. Die Gesamtkomposition unserer Tafel entspricht weitgehend derjenigen in den Handschriften von Valenciennes und Paris (vgl. Omont a. a. O. Tafel 17). Die Leistung des Apokalypse-Meisters wird aber bei einem Vergleich mit den dortigen Bildern so recht offenbar. Es ist eine Steigerung ins Bedeutende eingetreten, es waltet Pathos und Spannung in dem Bamberger Bild, wovon in den älteren Darstellungen nichts zu spüren ist.

Tafel 11-14. *Die vier apokalyptischen Reiter.*
Sie erscheinen beim Öffnen der ersten vier Siegel. Sie sind nicht wie bei Dürer zu einer Gruppe vereinigt, sondern treten dem Text entsprechend einzeln auf. In den Handschriften von Valenciennes und Paris sind je zwei auf einem Bilde dargestellt. Sie sollen damit nicht als enger zusammengehörig erscheinen, es wurden nur, wie es häufig geschieht, zwei Szenen in einem Rahmen zusammengefaßt. Die Ähnlichkeit der dortigen Bilder mit denen der Bamberger Handschrift ist gering. Auch hier ist gegenüber den älteren Darstellungen eine bedeutende Steigerung der Ausdruckskraft festzustellen. In dem Ausschreiten der Pferde ist etwas von drohendem Verhängnis zu spüren, während die Reiter in den genannten Handschriften wie Bilderbuchzeichnungen wirken. Die Pferde mit den eigenartig gestalteten Beinen und den kleinen Köpfen stehen ganz in der Reichenauer Tradition. Auf die Verwandtschaft mit den Pferden, besonders dem oberen auf dem Samariterbild des Evangeliars Ottos III. wurde bereits verwiesen. Auch die Eselin des Einzugs in Jerusalem im Peri-

kopenbuch Heinrichs II. gehört zu diesem Typus. Die Farben der Pferde entsprechen aus malerischen Gründen nicht genau den Angaben des Textes. So ist Weiß wie immer vermieden, aber auch Schwarz durch Grau ersetzt. In Kleidung und Ausrüstung der Reiter sind Elemente der Zeittracht verwertet. Das Lamm erscheint auf allen vier Bildern; es ist dunkel, wenn das Pferd hell, und hell, wenn das Pferd dunkel gehalten ist.

Tafel 11. *Der erste Reiter. Blatt 14r. Apoc. 6, 1-2.*
›Und ich sah, daß das Lamm das erste der sieben Siegel öffnete, und hörte das erste der vier Wesen mit Donnerstimme rufen: Komm und sieh! Und ich sah, und siehe, ein weißes Roß, und der darauf saß, hatte einen Bogen; ein Kranz wurde ihm gegeben; und er zog aus als Sieger zu neuen Siegen.‹
Die Reiter sind als irdische, nicht als himmlische Erscheinungen aufgefaßt. Das ist an Kleidung und Ausrüstung zu ersehen. So eignet dem siegreichen Herrscher der rote Mantel. Grundfarbe ist ein Mennigrot, vielfach mit dunkleren und helleren Rottönen übermalt und so in der Technik an das Titelbild erinnernd; unter den drei Bildern der Handschrift, die solche Farbbehandlung aufweisen, das einzige, bei dem kein Grund besteht, es dem Apokalypse-Meister abzusprechen. Es ist aber hier nicht Zinnober als Grundfarbe verwendet. Der Reiter, dem der Kranz des Sieges gereicht wird, ist Sinnbild des Krieges; Bogen und Pfeil mögen auf die Parther deuten, das gefürchtete Reitervolk, damals der Schrecken der vorderasiatischen Länder wie später Hunnen und Ungarn für die Europäer.

Tafel 12. *Der zweite Reiter. Blatt 14v. Apoc. 6, 3-4.*
›Und als es das zweite Siegel öffnete, hörte ich das zweite Wesen rufen: Komm und sieh! Und es zog aus ein anderes, feuerrotes Pferd, und dem Reiter ward Macht gegeben, den Frieden von der Erde zu nehmen, daß die Menschen einander töteten, und ein großes Schwert wurde ihm gegeben.‹
Der Reiter auf feuerrotem (hier rotbraunem) Rosse ist im Gegensatz zum ersten wohl der Künder des Bürgerkrieges.

Tafel 13. *Der dritte Reiter. Blatt 15r. Apoc. 6, 5-6.*
›Und als es das dritte Siegel öffnete, hörte ich das dritte Wesen rufen: Komm und sieh! Und siehe, ein schwarzes Pferd und in des Reiters Hand eine Waage. Und aus der Mitte der vier Wesen hörte ich eine Stimme rufen: Ein Maß Weizen für einen Denar und drei Maß Gerste für einen Denar; aber dem Öl und dem Wein tu keinen Schaden!‹
Durch die Waage und die himmlische Stimme ist der Reiter als Bringer von Hunger und Teuerung bezeichnet. Der Mißernte bei Getreide entspricht jedoch keine bei Öl und Wein. Man hat das aus astrologischen Vorstellungen hergeleitet, wonach das Waagejahr Getreidemißwachs, aber reichlich Öl und Wein bringt. — Die Zügelhaltung des Reiters mit den in die Höhe stehenden Zügelenden ist charakteristisch für den Reitstil der Zeit.

Tafel 14. *Der vierte Reiter. Blatt 15v. Apoc. 6, 7-8.*
›Und als es das vierte Siegel öffnete, hörte ich die Stimme des vierten Wesens rufen: Komm und sieh! und siehe, ein fahles Roß, und der darauf saß, hieß ›Tod‹. In seinem Gefolge war das Totenreich. Und ihm ward Macht gegeben über den vierten Teil der Erde, zu töten durch Schwert, Hunger und Pest und die wilden Tiere der Erde.‹
Der vierte Reiter, weder im Text noch auf unserem Bild durch ein besonderes Kennzeichen hervorgehoben, erscheint als Vollstrecker der gleichen Plagen wie die vorausgehenden; als neue kommt der Seuchentod hinzu, und in diesem Sinne dürfte sein Name zu verstehen sein. An dem Buch, das das Lamm zwischen den Vorderbeinen hält, flattern vier Schnüre, Kennzeichen der vier gelösten Siegel.

Tafel 15. *Die Seelen der Martyrer schreien nach Rache. Blatt 16v. Apoc. 6, 9-11.*
›Und als es das fünfte Siegel öffnete, sah ich am Fuße des Altars die Seelen derer, die hingeschlachtet waren wegen des Wortes Gottes und um des Zeugnisses willen, das sie empfangen hatten. Und sie schrieen mit lauter Stimme: Wie lange, Herr, du Heiliger und Wahrhaftiger, hältst du nicht Gericht und rächst nicht unser Blut an den Bewohnern der Erde?...‹
Unser Bild zeigt die Gruppen der Martyrer in stärkster Erregung und Bewegung, wie es dem Inhalt von Vers 10 entspricht. Dabei ist auch Vers 11 berücksichtigt, denn sie tragen bereits die weißen Stolen, die ihnen gereicht werden mit dem Bedeuten, sich noch zu gedulden. Über den Martyrern steht auf dem Altar das Lamm mit Brustwunde und Kreuznimbus. Der Hintergrund ist (nicht streng symmetrisch) in je zwei Gold- und zwei Farbflächen gegliedert, die sich kreuzweise entsprechen. Die Gestaltung der Martyrer-Gruppe hebt sich von dem Stil des Perikopenbuches deutlich ab. Keine Parallelschaltung der Körper, Gesichter und Gesten, wie etwa auf dem übernächsten Bild, absichtliche Durchbrechung der Gleichrichtung auf beiden Seiten. Noch nicht hat sich die Ausdruckskraft von Haltung und Gestik auf die beiden vorderen Gestalten konzentriert, die anderen sind keine Statisten geworden, die Bewegung durchflutet die ganze Gruppe.

Tafel 16. *Die vier Windengel. Blatt 17v. Apoc. 7, 1-3.*
›Darauf sah ich vier Engel an den vier Ecken der Erde stehen; sie hielten die vier Winde der Erde, daß kein Wind wehte über Land und Meer und Baum...‹
Die Symbolsprache der frühen Kunst gestattete einen ganz einfachen Bildaufbau. Trotz der Verteilung auf zwei Zonen wirkt die Gesamtkomposition geschlossen.

Tafel 17. *Die Huldigung vor dem Lamme durch die Schar der Palmenträger. Blatt 18v. Apoc. 7, 9-17.*
›Darauf sah ich eine große Schar, die niemand zählen konnte aus allen Stämmen, Geschlechtern, Völkern und Sprachen; sie standen vor dem Thron und vor dem Lamme, gekleidet in weiße Gewänder und Palmen in ihren Händen. Und sie riefen mit lauter Stimme und sprachen: Heil unserem Gott, der auf dem Throne sitzt, und dem Lamme...‹
Das Lamm mit Kreuznimbus steht auf einem Schollenberg. Von der Schar, die niemand zählen konnte, sind auf dem Bilde nur sieben sichtbar. Wir müssen uns die Reihe nach hinten fortgesetzt denken. Nur die Untergewänder sind, wie es der Text verlangte, ›weiß‹, in Wirklichkeit wie immer hellblau, die Obergewänder in verschiedenen Farben gehalten, darunter auch Rot, gemalt im Stil des Apokalypse-Meisters; ob in Anklang an Apoc. 7, 14 ›die ihre Kleider gewaschen haben im Blute des Lammes‹? Aber dann müßten sie strenggenommen auch weiß gewaschen sein: ›und haben ihre Kleider hell gemacht‹.

Tafel 18. *Die Engel mit den Posaunen und der Engel mit dem Rauchfaß. Blatt 19v. Apoc. 8, 1-5.*
›... Und ich sah die sieben Engel, die vor Gott stehen; ihnen wurden sieben Posaunen gegeben. Und ein anderer Engel kam und trat vor den Altar, ein goldenes Rauchfaß in der Hand; und viel Räucherwerk wurde ihm gegeben, um es für die Gebete aller Heiligen auf dem goldenen Altar vor dem Throne darzubringen... Und der Engel nahm das Rauchfaß, füllte es mit Feuer vom Altare und schüttete es auf die Erde; da geschahen Donnerschläge und Getöse, Blitze und Erdbeben.‹
Das Bild ist zweistufig gebaut, oben die sieben Posaunenengel, in strenger Reihe angeordnet, nur in Hand- und Fußstellung etwas variiert, unten der Engel mit dem Rauchfaß, wobei Füllen und Ausschütten desselben in einem dargestellt sind. Johannes, wie öfter, nur in Halbfigur.

Tafel 19. *Das Blasen der ersten Posaune. Blatt 20r. Apoc. 8, 7.*
›Und der erste Engel blies die Posaune; da entstand Hagel und Feuer, vermischt mit Blut und fiel auf die Erde. Und der dritte Teil des Landes verbrannte und der dritte Teil der Bäume und alles grüne Gras.‹
Die Bilder der ersten bis vierten Posaune zeigen viermal die gleiche Grundsituation. Links steht der blasende Engel, rechts meist in Halbfigur Johannes. Die von den Posaunentönen eingeleiteten Geschehnisse werden auf dem Bodenstreifen bzw. am Himmel angedeutet. Bei diesem ersten Bild sind Erde, Bäume und Gras in drei Kreissegmenten angeordnet, die Bäume in typischer Pilzform in der Mitte, wie es der normalen Textüberlieferung entspricht. Der mit abgebildete Text der Handschrift weicht in der Reihenfolge ab.

Tafel 20. *Das Blasen der zweiten Posaune. Blatt 20v. Apoc. 8, 8-9.*
›Und der zweite Engel blies die Posaune, und es war, als stürze ein großer flammender Feuerberg ins Meer, und der dritte Teil des Meeres wurde zu Blut, und ein Drittel aller Lebewesen im Meer ging zugrunde und ein Drittel der Schiffe.‹
Der untere Streifen, durch Wellenlinien als Wasser gekennzeichnet, ist in drei Abschnitte gegliedert, welche die drei Wirkungen zeigen, links die Flammen, im Mittelfeld die blutrote Färbung mit den Fischen, die allerdings noch zu leben scheinen, und rechts ein umgekehrtes (sinkendes) Schiff.

Tafel 21. *Das Blasen der dritten Posaune. Blatt 21r. Apoc. 8, 10-11.*
›Und der dritte Engel blies die Posaune; da fiel ein großer Stern vom Himmel, brennend wie eine Fackel, und er fiel in den dritten Teil der Flüsse und in die Wasserquellen. Und der Name des Sternes ist Wermut. Und der dritte Teil des Wassers wurde zu Wermut, und viele Menschen starben von dem Wasser, weil es bitter geworden war.‹
Der fallende Stern, viereckig gestaltet, sendet Strahlen zur Erde. Am unteren Bildrand das Wassersymbol, diesmal streng symmetrisch gemalt, darüber zwei verdurstende Menschen.

Tafel 22. *Das Blasen der vierten Posaune und der Wehruf des Adlers. Blatt 21v. Apoc. 8, 12-13.*
›Und der vierte Engel blies die Posaune; da wurde ein Drittel der Sonne und ein Drittel des Mondes und ein Drittel der Sterne geschlagen, so daß ihr dritter Teil verfinstert wurde und der Tag ein Drittel seines Lichtes verlor und die Nacht desgleichen.‹
›Und ich sah und hörte einen Adler, der mitten durch den Himmel flog und mit lauter Stimme rief: Wehe, wehe, wehe den Bewohnern der Erde wegen der weiteren Posaunenstimmen der drei Engel, die noch blasen werden.‹

Auf dieser Seite ist die obere und untere Darstellung durch Text getrennt, so daß zwei selbständige Bilder entstanden sind. Sie sind jedoch künstlerisch doch als zusammengehörig aufgefaßt. So ist Farb- und Goldgrund über Kreuz gestellt, wobei die himmlische Erscheinung jeweils vor dem Goldgrund steht. Die Farbenverteilung ist dabei die gleiche wie auf Tafel 15. Oben ist die teilweise Verdunkelung von Sonne, Mond und Sternen dargestellt. Der elegant gezeichnete Adler des unteren Bildes hat mit dem entsprechenden Vogel der Handschriften von Valenciennes und Paris nichts mehr gemein (vgl. Omont, Tafel 20). Gestalt und farbliche Behandlung stehen ganz in der Reichenauer Tradition. Als Evangelistensymbol wurde der Adler in liturgischen Handschriften oft dargestellt. (Vgl. Tafel 8 sowie die Abbildungen bei Leidinger, Miniaturen 1, Tafel 43; 5, Tafel 5; 6, Tafel 20.)

Tafel 23. *Das Blasen der fünften Posaune und der Brunnen des Abgrunds. Blatt 23r. Apoc. 9, 1-11.*
›Und der fünfte Engel blies die Posaune; da sah ich einen Stern, der vom Himmel auf die Erde gefallen war, und ihm wurde der Schlüssel zum Brunnen des Abgrunds gegeben…‹
Im oberen Wolkenbereich ist neben der Sonne der Stern sichtbar, zugleich ist sein Fallen dargestellt, und er erscheint nochmal in dem brunnenähnlichen Schacht. Rauch steigt in drei dünnen, kräuselnden Strähnen auf, und aus dem Brunnen heraus brechen jene seltsamen Wesen, die der Text zwar als Heuschrecken bezeichnet, die aber nicht als solche gebildet werden konnten; denn sie waren ›wie Rosse zum Streite gerüstet; auf ihren Köpfen hatten sie Kronen wie von Gold, menschenähnlich waren ihre Gesichter; sie hatten Haare wie Frauenhaare und Zähne wie die von Löwen‹. Mit rasselnden Flügeln fallen sie über die Menschen her und quälen sie mit den Skorpionstacheln ihrer Schwänze. Und so furchtbar ist die Plage, daß die Menschen den Tod herbeiwünschen, ihn aber nicht finden. In der Farbe ist das Bild sehr zurückhaltend. Zwar zeigen die Fabeltiere eine gewisse Buntheit; sie fügt sich aber ganz organisch in die gedämpften Tönungen des Brunnens und des Hintergrunds, so daß eine der schönsten Farbkompositionen des Buches entstanden ist.

Tafel 24. *Das Blasen der sechsten Posaune — die vier Euphrat-Engel und das große Reiterheer. Blatt 24v. Apoc. 9, 13-19.*
›Und der sechste Engel blies die Posaune; da hörte ich von den vier Hörnern des goldenen Altars her, der vor Gott steht, eine Stimme; die sprach zu dem sechsten Engel mit der Posaune: Löse die vier Engel, die an dem großen Strome Euphrat in Fesseln liegen! Und losgebunden wurden die vier Engel, welche auf Stunde und Tag, Monat und Jahr bereit waren, den dritten Teil der Menschen zu töten…‹
Die Stimme vom Altar ist dargestellt durch die weisende Hand in Kreuznimbus. Der Engel stößt noch in die Posaune, während seine Linke schon beginnt, die vier Engel zu entfesseln. Die spiraligen Gebilde bedeuten die Wasser des Euphrat. Die vier Engel sind Dämonen, die nach Gottes Plan ihrer Aufgabe harren. Sie sind die Gebieter über ein großes Reiterheer, das ein Drittel der Menschheit töten wird. Die untere Bildhälfte zeigt das Hereinbrechen dieses Unheils. Die Panzer der Reiter sind annähernd, wie es der Text verlangt, ›feuerrot, blau und schwefelgelb‹ gemalt, aus den Mäulern der Pferde kommt Feuer, Rauch und Schwefel, und ihre Schwänze enden in Schlangenköpfen.

Tafel 25. *Der Engel mit dem Buch. Blatt 25v. Apoc. 10, 1-8.*
›Und ich sah einen andern starken Engel vom Himmel herabkommen… in seiner Hand hielt er ein kleines offenes Buch. Seinen rechten Fuß setzte er auf das Meer, den linken auf das Land…‹
Der ›starke Engel‹, durch seine Größe gegenüber Johannes hervorgehoben, steht auf Land und Meer (Schollen und hellviolette gewellte Fläche). In seiner Rechten hält er das Buch Johannes entgegen, das jener nachher zu verschlingen geheißen wird. Es ist eines der am einfachsten gebauten Bilder von großer Feierlichkeit und Eindringlichkeit.

Tafel 26. *Johannes mit Buch und Meßrute. Blatt 26v. Apoc. 10, 10-11, 1.*
›Und ich empfing das Buch aus der Hand des Engels und verschlang es, und es war in meinem Munde süß wie Honig, und als ich es gegessen hatte, empfand ich Bitterkeit in meinem Leibe… Nun wurde mir ein Rohr gegeben, einer Meßrute gleich, und es wurde mir gesagt: Steh auf und miß den Tempel Gottes und den Altar und zähle die dort Anbetenden.‹
Im wesentlichen ist die Komposition des vorigen Bildes wiederholt. Johannes hat bereits die Meßrute, das Buch wird ihm über das Tempelsymbol hinweg überreicht.

Tafel 27. *Die zwei Propheten und das Tier aus dem Abgrund. Blatt 27v. Apoc. 11, 3-11.*
›Und meinen zwei Zeugen werde ich Auftrag geben, zwölfhundertsechzig Tage lang in Säcke gehüllt zu weissagen… Und nach ihres Zeugnisses Vollendung wird das Tier, das aus dem Abgrund aufsteigt, mit ihnen kämpfen, sie besiegen und töten. Ihre Leichen werden liegen auf den Gassen der großen Stadt, die geistig gesprochen Sodom und Ägypten heißt, wo auch ihr Herr gekreuzigt wurde. Sehen werden die

Menschen aus den Völkern, Stämmen, Sprachen und Nationen ihre Leichen drei und einen halben Tag, und man wird nicht dulden, daß sie bestattet werden... Doch nach den dreieinhalb Tagen kam Lebensgeist von Gott in sie; und sie erhoben sich auf ihre Füße, und große Furcht befiel die, welche sie sahen.‹

Das zweistufig gebaute Bild zeigt oben die zwei Zeugen, unten links ist der Angriff des drachenartigen Tieres dargestellt; die beiden kauern den Tod erwartend am Boden. Rechts sind sie wieder zum Leben erweckt. Auch hier sind Gold- und Farbgrund kreuzweise wechselnd angeordnet. Der beherrschende farbige Akzent ist das Ockergelb der groben härenen Gewänder (sacci), der biblischen Trauerkleidung. Die Gegenkomponenten bilden das stumpfe Lila und Rosa des Grundes, der diesmal entschieden grüne Bodenstreifen sowie die Farbigkeit des doppelt geringelten Drachenleibes. Die grünlichen Gesichter deuten in der Symbolsprache der Handschrift auf prophetische Verzückung wie auch auf das nicht mehr der Erde Angehören. Wie oben S. 18 erwähnt, sind die beiden Zeugen nach den Gestalten von Moses und Elias in der Verklärung Christi des Evangeliars Ottos III. gebildet. Moses und Elias haben wohl auch schon das literarische Modell für die zwei Propheten abgegeben. Wie jene verfügen sie über Wunderkräfte, wie Elias (nach apokrypher Überlieferung auch Moses) fahren sie nach ihrer Auferwekkung in den Himmel auf.

TAFEL 28. *Das Blasen der siebten Posaune und die Huldigung der vierundzwanzig Ältesten. Blatt 28v. Apoc. 11, 15-18.*

›Und der siebente Engel blies die Posaune, und es erhoben sich laute Stimmen im Himmel, die riefen: Die Herrschaft über diese Welt ist zugefallen unserem Herrn und seinem Gesalbten, und er wird herrschen in alle Ewigkeit. Und die vierundzwanzig Ältesten, die vor Gott auf ihren Thronen sitzen, fielen auf ihr Angesicht nieder, beteten Gott an und sprachen: Wir danken dir, Herr Gott, Allmächtiger, der ist und war und sein wird, daß du deine große Macht ergriffen und die Herrschaft angetreten hast...‹

In blauer Mandorla sitzt der Herr, griechisch segnend. Die Ältesten nahen ihm, bereit niederzufallen. Wieder sind es nur acht, und es sind nur acht Füße dargestellt. Der dem Beschauer abgewandte Fuß ist nicht abbildenswert. Gleiche Körperhaltung, gleiches Fließen der Gewänder gibt der Gruppe Geschlossenheit, die leichte Variierung der Kopf- und Handhaltung zugleich Leben und Rhythmus. Darüber mächtig in hellem Gewand und mit dunklen Flügeln der Engel der siebten Posaune. Ein Bild von lichter Farbigkeit, ohne grelle Töne, wie es dem himmlischen Bereich zukommt.

TAFEL 29. *Das apokalyptische Weib und der Drache. Blatt 29v. Apoc. 11, 19-12, 5.*

›Und es erschien ein großes Zeichen am Himmel: Ein Weib mit der Sonne bekleidet, der Mond zu ihren Füßen und um ihr Haupt ein Kranz von zwölf Sternen. Und sie war schwanger und schrie in Geburtswehen. Noch ein anderes Zeichen erschien am Himmel: ein großer feuerroter Drache mit sieben Köpfen, zehn Hörnern und auf seinen Köpfen sieben Diademe...‹

Die Sonne ist als mächtiges Strahlenrad entwickelt, das den Kopf des Weibes umgibt, auf den Enden der Strahlen sitzen die zwölf Sterne (nur elf sichtbar). Man kann aber auch die zwölf blauen Scheiben auf dem grünen äußeren Ring der Sonne als die zwölf Sterne ansprechen. Die Frau trägt ein Gewand von feierlichem Purpurviolett mit Bordüren, die der Zeittracht entsprechen. Mit der Rechten zieht sie das nackte Kind an sich, während die Linke abwehrend gegen den Drachen ausgestreckt ist. Der Drache, nach der Gegenseite entwickelt, wendet sich in geschmeidiger Kurve rückwärts gegen das Kind. Die sechs kleinen Köpfe, welche die zehn Hörner tragen, begleiten diese Bewegung. Oben rechts eine Basilika mit der im Tor sichtbaren Bundeslade nach Apoc. 11, 19. Die Gestaltung des Drachen (Köpfe und Hörner) gehört bereits der Vorlage an (vgl. die Abbildungen aus den Handschriften von Valenciennes und Paris, Omont, Tafel 23). Doch standen in der Vorlage das Weib und der Drache offenbar beziehungslos im Bild. Unser Künstler hat die Entwicklung des Drachenleibes nach rechts übernommen, hat aber erst durch die Rückwärtswendung des Tieres die spannungsreiche Beziehung zwischen den beiden Erscheinungen hergestellt.

TAFEL 30. *Der Drachenkampf Michaels. Blatt 30v. Apoc. 12, 7-9.*

›Und es entbrannte im Himmel ein großer Kampf; Michael und seine Engel stritten mit dem Drachen, und der Drache und seine Engel stritten. Aber sie konnten nicht standhalten und konnten keinen Platz im Himmel behaupten. Und hinausgeworfen wurde der große Drache, die alte Schlange, genannt Teufel und Satan, der die ganze Welt verführt; hinabgestürzt wurde er auf die Erde und seine Engel mit ihm.‹

Eines der stärkstbeachteten Bilder der Handschrift. In seinem oberen und unteren Teil ist es streng symmetrisch gebaut. Die beiden Drachen entsprechen sich vollkommen, während die zwei Engel nicht nur in der Farbe von Gewand und Schild variiert sind, sondern auch dadurch, daß beide bei entgegengesetzter Blickrichtung die Lanze mit der rechten Hand führen. Man beachte die Nachdrücklichkeit der Stoßbewegung des rechten Engels, die in der Linie des überlangen Armes

ausgedrückt ist! Unterstützt wird sie noch durch die begleitende Kurve des Flügels. Diese ist bei dem linken Engel entsprechend, nur schließt sie hier den Nimbus ein. Die Symmetrie ist so stark gewahrt, daß sich nicht sagen läßt, welcher von den beiden Engeln Michael und welcher sein Helfer ist. Für die ›Flächenkunst‹ ist bezeichnend, daß die beiden Drachen beinahe dem Hintergrund eingebunden erscheinen — ein Symbol für die Zeit- und Raumlosigkeit des Vorganges.

Tafel 31. *Der Drache verfolgt das Weib. Blatt 31v. Apoc. 12, 13-16.*

›Und als der Drache sah, daß er auf die Erde hinabgeworfen war, da verfolgte er das Weib, das den Knaben geboren hatte. Und dem Weib wurden zwei große Adlerflügel gegeben, damit es in die Wüste fliege an seinen Ort, wo es ernährt wird eine Zeit und zwei Zeiten und eine halbe Zeit, geborgen vor der Schlange. Da schoß die Schlange aus ihrem Rachen dem Weibe Wasser nach wie einen Strom, um es in der Flut zu ertränken. Aber die Erde kam dem Weibe zu Hilfe, sie öffnete ihren Schlund und verschlang das Wasser, das der Drache aus seinem Maul ergossen hatte.‹

Das Bild ist aus denselben Elementen aufgebaut wie Blatt 29v (Tafel 29). Aber das Weib ist nicht mehr die vertikale Komponente, es ist als Flugfigur die horizontale Komponente geworden. Dazu parallel der flache Schollenberg, welcher den Wasserstrahl auffängt. Der Drache ist diesmal mit Aufwärts- und Rückwärtswendung nach links hin entwikkelt. Kopf und Wasserstrahl bilden die Gegenschräge zu dem weitgebreiteten Flügelpaar des Weibes. Die farbliche Dominante ist bei diesem Bild das Ockergelb der Flügel, das seine Entsprechung findet in den Gelbtönen des Drachenleibes und in dessen Flügeln. Alle anderen Farben sind stumpf gehalten. Nur das lichte Blau der Tunika des Weibes und des Wasserstrahls haben bei kleinerer Fläche eigenes Gewicht. Die reiche Blattornamentik des Rahmens ist unserer Handschrift sonst fremd. Sie ist jedoch in älteren und gleichzeitigen Werken der Schule nicht selten anzutreffen.

Tafel 32. *Das Tier aus dem Meere. Blatt 32v. Apoc. 13, 1-3.*

›Und ich sah aus dem Meere ein Tier aufsteigen mit zehn Hörnern und sieben Köpfen, auf seinen Hörnern zehn Diademe und auf seinen Köpfen Namen der Lästerung. Und das Tier, das ich sah, war gleich einem Panther, seine Füße wie die eines Bären und sein Maul wie der Rachen eines Löwen. Und der Drache gab ihm seine Macht und große Gewalt. Und einer seiner Köpfe schien tödlich verwundet, aber seine Todeswunde wurde geheilt. Und die ganze Welt staunte hinter dem Tiere her.‹

Das Tier aus dem Meer ist dem Text folgend dargestellt, der weitgehend von Daniel 7, 1-12 beeinflußt ist; die zehn Kronen auf den zehn Hörnern konnten allerdings nur angedeutet werden. Seltsam sind die farbigen Ringe um den Leib des Tieres. Sie gehen auf die Vorlage zurück; denn in den Handschriften von Valenciennes und Paris findet sich das Motiv in ähnlicher Weise (vgl. Omont, Tafel 26). Das Meer ist durch die konzentrischen Wellenzüge der rechten unteren Bildecke symbolisiert, von denen die Gestalt des Johannes überschnitten wird.

Tafel 33. *Das Tier mit den Widderhörnern. Blatt 33v. Apoc. 13, 11-18.*

›Und ich sah ein anderes Tier vom Lande aufsteigen, das trug zwei Hörner wie ein Lamm, aber redete wie ein Drache. Und es übte die ganze Macht des ersten Tieres vor dessen Augen aus und brachte es dahin, daß die Erde und ihre Bewohner das erste Tier anbeteten, dessen Todeswunde geheilt war.‹

Obwohl dieses zweite Ungeheuer vom Lande aufsteigt, ist das Meeressymbol vom vorigen Bild übernommen. Das ist jedoch leicht zu verstehen; im Text der Handschrift fehlen nämlich die Worte ›de terra‹. Über die Gestalt des Tieres sagt die Offenbarung nichts; aber da es redet wie ein Drache, wird es als solcher dargestellt. Wieder ist die charakteristische Rückwendung des Kopfes zu beachten. Zum ersten Mal treten hier die Erdenbewohner als Gefolgschaft der gottfeindlichen Mächte auf. Es ist die vornehme Welt, durch kräftige Töne der Gewandfärbung ausgezeichnet, wobei das leuchtende Rot nie fehlt.

Tafel 34. *Die Anbetung des Lammes. Blatt 34v. Apoc. 14, 1-5.*

›Und ich sah, und siehe, das Lamm stand auf dem Berge Sion, und mit ihm hundertvierundvierzigtausend, die seinen Namen und den Namen seines Vaters auf der Stirn geschrieben trugen...‹

Auf hohem Schollenberg steht das Lamm, nach rechts gewendet; durch die Rückwärtsdrehung seines Kopfes wird auch die linke Gruppe der himmlischen Gefolgschaft gleichstark zum Bildmittelpunkt bezogen. Es ist das sechste Huldigungsbild der Handschrift, die dritte Huldigung vor dem Lamme. Obwohl die wesentlichen Bildelemente die gleichen sein müssen, ist jedes Mal eine neue Komposition gelungen. Indem hier das himmlische Gefolge in symmetrischen Gruppen erhöht auf dem obersten grünen Streifen steht, der von dem Schollenberg noch zum Teil überschnitten wird, rückt das Lamm in den Bildschwerpunkt. Farblich lebt die Miniatur aus dem Kontrast der dunklen Masse des Berges zu den

lichten Tönen des himmlischen Bereichs. Man vergleiche die starke Brechung der verschiedenen Rottöne mit dem leuchtenden Rot der irdischen Gewandung des vorausgehenden Bildes!

Tafel 35. *Die drei fliegenden Engel. Blatt 35v. Apoc. 14, 6-10.*
›Und ich sah wieder einen Engel mitten durch den Himmel fliegen; der hatte ein ewiges Evangelium allen Erdenbewohnern zu verkünden, unter allen Völkern, Stämmen, Sprachen und Nationen; und er rief mit lauter Stimme: Fürchtet den Herrn und gebt ihm die Ehre; denn die Stunde seines Gerichts ist gekommen... Und ein zweiter Engel folgte und rief: Gefallen, gefallen ist Babylon die Große, die mit dem Lustwein ihrer Unzucht alle Völker trunken gemacht hat. Und ein dritter Engel folgte ihnen und rief mit mächtiger Stimme: Wer das Tier anbetet und sein Bild und das Zeichen nimmt auf seine Stirn und Hand, der soll auch von dem Zornwein Gottes trinken, der ungemischt eingegossen ist in den Becher seines Zornes...‹
Die drei Engel verkünden zwar ihre Botschaften nacheinander, sie sind aber doch zusammen, und zwar übereinander dargestellt. Hier folgt der Apokalypse-Meister deutlich seiner Vorlage, wie ein Vergleich mit den verwandten Handschriften von Valenciennes und Paris zeigt (vgl. Omont, Tafel 24). Wölfflin sieht in diesem Bild ein hochbedeutsames Beispiel monumentalen Stils.

Tafel 36. *Der Herr mit der Sichel. Blatt 37r. Apoc. 14, 14-19.*
›Und ich sah, und siehe, eine weiße Wolke, und auf der Wolke einer gleich einem Menschensohne sitzend, mit einer goldenen Krone auf dem Haupt und einer scharfen Sichel in der Hand. Und wieder trat ein Engel aus dem Tempel und rief mit lauter Stimme dem, der auf der Wolke saß, zu: Schlag an mit deiner Sichel und ernte; denn die Stunde der Ernte ist da, der Erde Saat ist überreif...‹
Der Herr sitzt etwas nach rechts aus dem Bildmittelpunkt gerückt auf heller (nicht weißer) Wolke, in der Rechten ein Buch, in der gestreckten Linken die Sichel; unter ihm die stilisierten Halme. Ihm gegenüber, aus dem Tempel hervorkommend, der Engel, der ihm die Aufforderung zum Ernten zuruft. Von der Gestalt des Engels wird der Tempel überschnitten, während dieser wieder einen Flügel des Engels überschneidet. Solche Unbestimmtheit des Vorn- und Hintenstehens begegnet öfter. Sie dürfte kaum gewollt sein, vielmehr wird das Raumproblem nicht beherrscht. Dieses Versagen ist jedoch stilbedingt. Wer seine künstlerische Aussage nur der Linie und der Fläche anvertraut, dem ist die Aufgabe der Bewältigung des Räumlichen gar nicht gestellt, und sie wird deswegen auch nicht gelöst. Ein zweiter Engel kommt aus der Tempelpforte hervor, auch er mit einer Sichel. Es ist der, welcher nach Vers 18 den Auftrag erhält, die Trauben zu ernten. Das Bild der doppelten Ernte, Getreide und Wein, kündet die Nähe des Gerichts. Die Hand aus den Wolken bezeichnet die Stimme aus dem Himmel, die nach Vers 13 Johannes zuruft: ›Schreibe: Selig sind die Toten, die im Herrn sterben...‹ Die Komposition dieses Bildes ist eine Lösung ganz für sich und findet nirgends eine Entsprechung.

Tafel 37. *Die Engel mit den sieben Plagen und die Schar der Bewährten. Blatt 38v. Apoc. 15, 1-8.*
›Und ich sah ein anderes Zeichen am Himmel, groß und wunderbar, sieben Engel, welche die sieben letzten Plagen hatten; denn in ihnen ist vollendet der Zorn Gottes. Und ich sah gleichsam ein gläsernes Meer, mit Feuer gemischt; und die, welche das Tier und sein Bild und die Zahl seines Namens überwunden haben, standen auf dem gläsernen Meer, mit Harfen Gottes in der Hand. Und sie sangen das Lied Moses', des Gottesknechtes, und das Lied des Lammes...‹
In der oberen Reihe des Zweistufenbildes erhalten die sieben Engel die sieben Schalen (hier Hörner) des Zornes. Der erste Engel gießt bereits seine Schale aus, obwohl er sie gleichzeitig erst empfängt. Die Gestalt, welche die Schalen überreicht, ist nach Vers 7 einer der vier Lebendigen. Auffallend ist bei der Engelreihe die ungleiche Verteilung von Nimben und Flügeln ausschließlich nach der dekorativen Wirkung. Unten ist die Schar der Auserwählten in drei Paare von Harfenspielern gegliedert, die sich jeweils zugewendet sind. Charakteristisch ist wieder die verschiedene farbige Behandlung der himmlischen und der irdischen Sphäre. Nur in der unteren Gruppe ist das leuchtende Rot verwendet.

Tafel 38. *Das Ausgießen der drei ersten Schalen. Blatt 39v. Apoc. 16, 1-4.*
›Und ich hörte eine laute Stimme vom Tempel, die den sieben Engeln befahl: Gehet und gießet aus die sieben Schalen des Zornes Gottes auf die Erde. Und der erste ging hin und goß seine Schale auf das Land; und bösartiges, giftiges Geschwür kam über die Menschen, die das Zeichen des Tieres hatten und die sein Bild anbeteten. Und der zweite Engel goß seine Schale ins Meer; da wurde es zu Blut wie von einem Toten, und alles Leben erstarb im Meere. Und der dritte goß seine Schale über die Flüsse aus und über die Wasserquellen, und es wurde Blut daraus.‹
Oben gießen die drei Engel ihre Schalen aus; alle nach links geneigt, aber jeder mit anderer ausdrucksvoller Haltung der Hände. Auch die Stellung der Flügel und der Füße wechselt.

Der Grund der unteren Bildhälfte ist in drei Abschnitte gegliedert. Links stehen die Menschen auf Erdschollen. Die Geschwüre am Hals sind nur bei dem linken deutlich sichtbar. In der Mitte das Meer mit den sterbenden Fischen, rechts aus Schollen hervorbrechend drei Quellen. Bei dem roten Mantel ist das Bestreben erkennbar, ein helleres und ein dunkleres Rot ineinander zu vertreiben, eine Technik, die gelegentlich im Evangeliar Ottos III. zu beobachten ist. Voll gelingen konnte das Vertreiben nicht, da die Farben, die unter Verwendung von Eiweiß angemacht wurden, auf dem mit Kalk behandelten Pergament zu rasch anziehen.

Tafel 39. *Das Ausgießen der vierten bis sechsten Schale. Blatt 40v. Apoc. 16, 8-14.*
›Und der vierte Engel goß seine Schale in die Sonne; da wurde ihr gegeben, die Menschen mit Feuerglut zu versengen... Und der fünfte Engel goß seine Schale über den Thron des Tieres aus; da wurde sein Reich verfinstert, und die Menschen zerbissen sich die Zunge vor Schmerz. Aber sie lästerten den Gott des Himmels wegen ihrer Schmerzen und ihrer Geschwüre, und sie bekehrten sich nicht von ihren Werken. Und der sechste Engel goß seine Schale in den großen Strom Euphrat. Da trocknete sein Wasser aus, damit der Weg bereitet werde den Königen vom Sonnenaufgang. Und ich sah aus dem Maul des Drachen und des Tieres und aus dem Munde des falschen Propheten drei unreine Geister wie Frösche hervorkommen...‹
Wieder stehen oben die drei Engel in ähnlicher Haltung wie auf dem vorigen Bild, die Bewegung der Hände diesmal im ganzen etwas weniger drastisch. Besonders beim linken Engel ist der Saum des Untergewandes charakteristisch aufgekräuselt, ein Motiv, das der Gruppe schon in ihren frühen Werken eigentümlich ist. Die Menschen unten sind bedeutend kleiner als die Engel. Rechts versuchen sie sich vor der sengenden Sonne — diese personifiziert — zu schützen. Die dunkle Hautfarbe bezeichnet die Wirkung der Hitze. Die Sonne selbst ist ebenfalls ganz dunkel dargestellt. Auch dies entspricht der Farbensymbolik der Schule: starkes Leuchten wird durch Purpurtöne ausgedrückt. So hat der Auferstehungsengel, dessen Angesicht ›leuchtete wie der Blitz‹ (Matth. 28, 3), meist purpurfarbenes Inkarnat. — Weiter gegen die Mitte zu neben dem Tiere, das den Guß empfängt, steht eine Gestalt mit aufgehobenen Händen. Sie bezeichnet die Menschen, die sich vor Schmerz die Zunge zerbeißen und Gott lästern in ihrer Qual. Es folgen die zwei Tiere, deren Rachen die unreinen Geister entsteigen. Das Wasser ist der Euphrat, der unter der Wirkung der sechsten Schale austrocknen wird. Den rechten Abschluß der Reihe bildet die Halbfigur des Johannes.

Tafel 40. *Das Ausgießen der siebten Schale. Blatt 41v. Apoc. 16, 17-21.*
›Und der siebte Engel goß seine Schale in die Luft; da erscholl eine gewaltige Stimme aus dem Tempel vom Throne her, die rief: Es ist geschehen. Und es erfolgten Blitze, Getöse und Donnerschläge und ein großes Erdbeben, wie keines gewesen war, seitdem Menschen die Erde bewohnten, so gewaltig war das Erdbeben. Und die große Stadt barst in drei Teile auseinander, und die Städte der Völker stürzten zusammen...‹
Die Geschehnisse sind auf dem kleinen Bild nur angedeutet. Der Engel ist als Flugfigur entwickelt, links ist die Gewitterwolke sichtbar, am unteren Rande die große Stadt, deren Zerstörung am Mauerring zu erkennen ist.

Tafel 41. *Die babylonische Hure. Blatt 43r. Apoc. 17, 1-18.*
›Und einer der sieben Engel, welche die sieben Schalen hatten, kam und sprach zu mir: Komm, ich will dir zeigen das Strafgericht der großen Hure, die über den vielen Wassern thront... Und ich sah ein Weib auf einem scharlachroten Tiere sitzen, das voll Lästernamen war, mit sieben Köpfen und zehn Hörnern. Und das Weib war in Purpur und Scharlach gekleidet, mit Gold, Edelsteinen und Perlen geschmückt; in seiner Hand hielt es einen goldenen Becher voll von Greuel und dem Schmutz seiner Unzucht...‹
Die Vision der ›Babylon‹ — für den apokalyptischen Seher ist Babylon mit Rom gleichzusetzen — hat unser Meister in enger Anlehnung an sein Vorbild gestaltet. Wie in den Apokalypsen von Valenciennes und Paris (vgl. Omont, Tafel 26) ist das Weib auf dem Tiere an den unteren Bildrand gedrückt, die Erscheinung steigt gleichsam vom Abgrund auf, während oben Johannes und der Engel, vom Goldgrund überschnitten, den Vorgang mit lebhaften Gebärden des Fragens und Deutens begleiten. Die Ähnlichkeit besonders mit der Handschrift von Valenciennes geht bis in die Einzelheiten, die Verteilung der zehn Hörner auf die sieben Köpfe, den streng frontalen Sitz und die gebreiteten Arme der Frau, die seltsamen Ringe des Tierleibes — ähnlich wie auf Tafel 32 — und den hochgereckten Schwanz des Tieres. Die Kleidung ist die vornehme Zeittracht. Die Art, wie Johannes und der Engel in das Bild komponiert sind, muß auch schon der Vorlage zugehört haben; denn auch in Valenciennes schauen die beiden als Halbfiguren hinter einer Art Kulisse stehend von oben her dem Vorgang zu. Die Gebärdensprache allerdings wird in unserer Handschrift entschiedener. Im übrigen ist diese Anordnung in der Reichenau auch sonst geläufig. Ein Engelpaar vom Goldgrund überschnitten tritt in ähnlicher Stellung und Haltung auf bei Tafel 50, ferner auf den Himmelfahrtsbildern der Schule (vgl. Tafel 58), sowie im Bamberger Daniel-

kommentar auf dem Bild vom Traum des Nebukadnezar. Sollte die Reichenau dieses häufig verwendete Kompositions-Element überhaupt aus der Vorlage unserer Handschrift bezogen haben?

Tafel 42. *Der Fall Babylons. Blatt 45 r. Apoc. 18, 1–20.*
›Und nach diesem sah ich einen anderen Engel vom Himmel herabsteigen; er hatte große Macht, und die Erde wurde erleuchtet von seinem Glanz. Und er rief mit starker Stimme und sprach: Gefallen, gefallen ist Babylon, die große. Eine Wohnung der Dämonen, eine Zuflucht für allerlei unreine Geister, eine Zuflucht für unreine und verhaßte Vögel ist sie geworden...‹
Johannes schaut den Untergang Babylons nicht unmittelbar, dieser wird nur von dem Engel verkündet. Nach dem Text des Kapitels 18 bleibt es offen, das Ereignis als geschehen, gegenwärtig oder zukünftig aufzufassen. In der Darstellung solch irrational zeitlosen Vorgangs bleibt dem Künstler somit alle Freiheit. Er löst seine Aufgabe mit archaisch einfacher Symbolik. Der Fall der Stadt wird durch Umdrehen des Stadtbildes dargestellt. Links die Gruppe derer, die durch die himmlische Stimme gewarnt rechtzeitig den Ort des Verderbens verlassen haben, rechts die Könige der Erde, die Kaufleute und Schiffsherren mit der Gebärde der Klage und der Trauer über den Untergang der Stadt. Die ganze Szene ist vor einen dunklen Hintergrund gestellt. Hellere Töne leiten über zu dem vor Goldgrund stehenden himmlischen Bereich, der repräsentiert wird durch die weisende Hand und den mächtig aus den Wolken vorstoßenden Engel.

Tafel 43. *Der Engel mit dem Mühlstein. Blatt 46 r. Apoc. 18, 21.*
›Und ein starker Engel hob einen Stein, groß wie ein Mühlstein, warf ihn ins Meer und sprach: Mit solcher Wucht wird Babylon, die große Stadt, hingeworfen werden, und nicht mehr wird sie zu finden sein.‹
Der Engel mit dem Mühlstein gehört zu den stärksten Bildern des Buches. Der Vorgang ist auf die einfachste Weise dargestellt, aber mit feinster Beherrschung der Stilmittel in Linie und Farbe. Weit breitet sich das Schwingenpaar, dessen Hauptlinien in der Bewegung des Armes und in dem wehenden Mantelende fortgesetzt sind. Schwer ist der Schritt, wie langsam nahendes Verhängnis. Die Farben ergeben einen Zusammenklang von düsterer Feierlichkeit. Das Bild ist ein Beispiel dafür, daß der Meister der Apokalypse, wo der Vorwurf es gestattet, die großflächige Wirkung der stärksten Malereien des Perikopenbuches Heinrichs II. mühelos erreicht. Wölfflin hat dieses Bild für eine seiner zwei Farbtafeln ausgewählt. Die Farben des Lichtdrucks zeigten jedoch, besonders in der ersten Auflage, ziemlich starke Abweichungen vom Original, die die vorliegende Wiedergabe berichtigt.

Tafel 44. *Das große Halleluja. Blatt 47 v. Apoc. 19, 1–10.*
›Danach hörte ich Stimmen wie von großen Scharen im Himmel rufen: Halleluja! Heil und Ruhm und Macht unserem Gott! Denn seine Gerichte sind wahr und gerecht. Er hat die große Hure gerichtet, die die Erde mit ihrer Unzucht verdarb, und seiner Knechte Blut hat er von ihrer Hand gefordert... Da fielen die vierundzwanzig Ältesten und die vier Lebendigen nieder, beteten Gott an, der auf dem Throne sitzt, und sprachen: Amen, Halleluja!...‹
Wieder hatte der Maler ein Huldigungsbild zu gestalten. Während bisher für solche Szenen immer wieder eine neue Komposition geschaffen wurde (vgl. Tafel 8, 9, 10, 17, 28, 34), kann dieses Bild in wesentlichen Zügen als eine Wiederaufnahme des Entwurfs von Blatt 10 v (Tafel 8) gelten. Es ist der Typ der ›Maiestas Domini‹, der schon früh entwickelt wurde und auch außerhalb der Apokalypse-Illustration eine weite Verbreitung erlangt hatte. Der Charakter der beiden Gestaltungen ist aber doch auch recht verschieden. Wenn auf Tafel 8 die Mandorla durch die dreifachen Flügelpaare der ›vier Lebendigen‹ wie von Flammen umlodert erscheint, so sorgt die untere Gruppe der Ältesten für Statik und Klarheit der Gesamtkomposition. Hier dagegen ist die untere Bildhälfte in turbulente Bewegung geraten. Ekstatische Erregtheit beherrscht die zwei Gruppen der Ältesten, und nur die Gleichrichtung der Hände (auch diese in der linken Gruppe durchbrochen) und der Faltenzüge der Gewänder hält den sonst so betonten einheitlichen Rhythmus der Linie aufrecht. Verstärkt wird die Bewegtheit des Bildes noch durch die kauernde Gestalt des Johannes mit dem heftig wehenden Mantel und durch die gleichfalls lebhafte Bewegung des Engels, dessen ausgestreckter Arm die durch die Johannesfigur laufenden Kraftlinien aufnimmt. Das Bild ist eines der figurenreichsten der Apokalypse. Vergleicht man es mit der strengen Komposition von Tafel 17 oder Tafel 34, so möchte man das Walten verschiedener Stilgefühle annehmen. Es besteht jedoch kein hinreichender Grund, hier zwei Hände am Werk zu sehen. Der Vergleich zeigt nur, daß der Apokalypse-Meister mehr als eine Möglichkeit der Aussage beherrscht.

Tafel 45. *Der Reiter Treu und Wahrhaftig und die Vögel des Himmels. Blatt 48 v. Apoc. 19, 11–18.*
›Und ich sah den Himmel offen, und siehe, ein weißes Pferd! Und der darauf saß, hieß Treu und Wahrhaftig. Er richtet und

streitet mit Gerechtigkeit. Seine Augen waren wie eine Feuerflamme, und auf seinem Haupte waren viele Diademe... Auf weißen Rossen folgten ihm des Himmels Heere in glänzend reinen Byssus gekleidet. Aus seinem Munde ging ein scharfes Schwert hervor, daß er damit die Völker schlage. Mit eisernem Stabe wird er sie beherrschen... Und ich sah einen Engel in der Sonne stehen; der rief mit gewaltiger Stimme allen Vögeln zu, die durch die Weite des Himmels fliegen: Kommt, versammelt euch zu dem großen Mahle Gottes, fresset Fleisch der Könige, Fleisch der Befehlshaber, Fleisch der Mächtigen...‹

Das Zweistufenbild zeigt oben den Reiter Treu und Wahrhaftig mit seinem Gefolge (nur aus zwei Reitern bestehend). Nicht alle Angaben des Textes sind verwertet. Vor allem vermeidet der Maler wie auch sonst Weiß als Flächenfarbe. So ist nur das erste Pferd hell, nicht weiß, und die Gewänder sind ohne Rücksicht auf den Wortlaut behandelt. Unten ruft der Engel mit der Posaune die Vögel des Himmels herbei. Zwei haben sich bereits mit lebhaftem Flügelschlag auf den beiden gekrönten Gestalten, die am Boden liegen, niedergelassen. Man beachte die starke Bewegtheit des Bildes, wie sich oben die Pferde im Nachdrängen ineinanderschieben und wie unten die Vögel auf die Körper einhacken, mit dem Schlag ihrer Schwingen sich im Gleichgewicht haltend.

Tafel 46. *Sieg über das Tier und seine Anhänger. Blatt 49v. Apoc. 19, 19-21.*

›Und ich sah das Tier und die Könige der Erde und ihre Heere versammelt, um zu kämpfen mit jenem, der auf dem Rosse saß, und seinem Heere. Und ergriffen wurde das Tier und mit ihm der falsche Prophet, der die Zeichen vor ihm tat, mit denen er die verführte, die das Zeichen des Tieres trugen und sein Bild anbeteten. Lebendig wurden sie beide in den Feuerpfuhl geworfen, der von Schwefel brennt. Und die übrigen wurden getötet von dem Schwerte, das aus dem Munde des Reiters hervorging, und alle Vögel sättigten sich an ihrem Fleisch.‹

Die Miniatur ist wieder zweistufig gebaut, stellt aber *einen* Vorgang dar. Oben die Streiter des himmlischen Heeres, in teilweise verändertem Gewand — zwei davon sind abgesessen — sie führen die Waffen, Speer und Schwert, gegen die Gestalten der unteren Bildhälfte, das Tier und den falschen Propheten, die gleichwohl schon gebunden im Flammenpfuhl liegen, und ihre Anhänger, die dem Schwerte zu entgehen versuchen, das der Reiter, sich tief aus dem Sattel nach unten neigend, gegen sie schwingt. Wieder ist die Freude an drastisch starker Bewegung zu spüren, die den Künstler beim Malen der Bilderfolge von Tafel 44 an beherrscht hat. Besonders einfallsreich sind dabei Pferd und Reiter gestaltet. Man beachte, wie das Pferd der Bewegung des Reiters entgegengesetzt hoch den rechten Vorderfuß hebt und gleichzeitig spielerisch seinen Kopf rückwärtswendend in den Nacken des Reiters setzt. Sehr geschickt ist auch die Gruppe Drache — falscher Prophet in den dunklen Feuerberg gesetzt, dessen Umrißlinie und Binnenzeichnung wiederholend. Das Motiv des mit dem Drachen zusammengebundenen Verführers bot schon die Vorlage, freilich in anderer Gestaltung (vgl. Omont, Tafel 28). Aber abgesehen von diesem einzelnen Zug scheint die ganze Komposition eine Neuschöpfung unseres Meisters zu sein. Er hat dabei allerdings Bauelemente von früheren Bildern mit verwendet, so zum Beispiel sind die zwei Lanzenträger nicht ohne Reminiszenz an die beiden Engel des Drachenkampfes (Tafel 30) gemalt.

Tafel 47. *Fesselung und Lösung des Drachen. Blatt 51r. Apoc. 20, 1-7.*

›Und ich sah einen Engel vom Himmel herabsteigen, der den Schlüssel des Abgrundes hatte und eine große Kette in seiner Hand. Und er ergriff den Drachen, die alte Schlange, der ist der Teufel und Satan, und band ihn für tausend Jahre. Und er warf ihn in den Abgrund, schloß zu und legte ein Siegel darüber, damit er nicht mehr die Völker verführe, bis die tausend Jahre vollendet sind. Danach muß er auf kurze Zeit losgelassen werden...‹

Auf dem vorausgehenden Bild sahen wir das ›Tier‹ und den falschen Propheten aneinandergefesselt in dem Feuerberg liegen. Wenn wir hier zwei ähnliche Gestalten sehen, so müssen sie wohl diesmal als Drache und Satan (trotz der Gleichsetzung im Text) verstanden werden. Der Drache ist, wie auch früher durch die Flügel vom ›Tier‹ unterschieden, dagegen ist die menschliche Gestalt wie der falsche Prophet gemalt, nackt, von dunklem Inkarnat und mit gesträubten Haaren. Oben ist die Fesselung durch den Engel, unten die vorübergehende Befreiung durch einen geflügelten Dämon dargestellt. Feuerberg und Goldgrund sind wieder diagonal gegenüberliegend angeordnet. Entsprechend sind oben und unten die Blick- und Bewegungsrichtungen verschieden. Während aber oben die Gefesselten zum Teil noch außerhalb des dunklen Bereiches stehen — sie werden ja erst hineingestoßen —, sind sie unten von ihm vollständig umschlossen, wobei die Drehung der Satansgestalt nach links und damit nach außen bereits den Weg zur Freiheit andeutet. Durch diese Anordnung wurde die Aussagekraft des Bildes wesentlich gesteigert, es wurde allerdings eine gewisse Rechtslastigkeit der Gesamtkomposition in Kauf genommen, hervorgerufen dadurch, daß sowohl oben wie unten die Figuren-

gruppe dem rechten Rand nähergerückt ist als dem linken. Farblich wird das Bild von den düsteren Tönen des Flammenberges und des Inkarnats beherrscht.

TAFEL 48. *Das Jüngste Gericht. Blatt 53r. Apoc. 20, 11-15.*
›Und ich sah einen großen weißen Thron und den, der darauf saß. Vor seinem Angesicht schwanden die Erde und der Himmel dahin, und es fand sich keine Stätte mehr für sie. Und ich sah die Toten, groß und klein, vor dem Throne stehen. Bücher wurden aufgerollt und noch ein anderes Buch geöffnet, das Buch des Lebens; und die Toten wurden gerichtet, so wie es in den Büchern geschrieben war, nach ihren Werken... Und wer nicht gefunden ward, geschrieben in dem Buche des Lebens, der wurde in den Feuersee geworfen.‹
Das Jüngste Gericht ist das figurenreichste Bild der Apokalypse. Klare Gruppengliederung ermöglichte Übersichtlichkeit bei aller Fülle. Meisterhaft sind Bündel von Bewegungslinien hineingearbeitet, die teils auf den Weltenrichter zulaufen, teils ihn wie eine Mandorla umkreisen. — Man vergleiche auch das oben im einleitenden Text Gesagte.

TAFEL 49. *Das neue Jerusalem. Blatt 55r. Apoc. 21, 2-27.*
›Und ich, Johannes, sah die heilige Stadt, das neue Jerusalem, vom Himmel herabkommen von Gott, geschmückt wie eine Braut für ihren Bräutigam. Und ich hörte eine mächtige Stimme vom Throne her, die rief: Siehe, Gottes Wohnung unter den Menschen!...‹
In Vers 9 ff. wird geschildert, wie ein Engel Johannes die heilige Stadt zeigt. Für das Bild sind nur die wesentlichen Elemente der Beschreibung verwertet, die hohe Mauer, die zwölf Tore, drei nach jeder Himmelsrichtung, und das Lamm, das an die Stelle des Tempels getreten ist. Die symbolistische Darstellungsweise ist dem Text, der trotz des Aufzählens vieler Kostbarkeiten doch kein vorstellbares Bild einer Stadt entwirft, gerade angemessen. Des Malers Mittel sind denkbar einfach; er hat auf illusionistische Wirkung ganz verzichtet, er hat gar keinen Versuch gemacht, die Kostbarkeit von Mauerwerk, Toren und Straßen anzudeuten, der Perspektive hat er mehr als sonst entsagt, das ganze Bild zu einer Formel reduziert und ist somit der sonst kaum lösbaren Aufgabe wohl am besten gerecht geworden. Alle Eindringlichkeit des Zeigens und des Kommens um zu schauen ist in die lebhaft bewegte Engel-Johannes-Gruppe gelegt. Welche Kraft ist in der Linie gesammelt, die vom rechten Arm des Johannes über die Arme des Engels und den weisenden Stab von rechts unten nach links oben verläuft und in das Rund der oberen Bildhälfte mündet! Dieser große Linienzug wird vorbereitet und verstärkt durch den wehenden Mantel und die linke Hand des Johannes und wurzelt gleichsam in dem — der rechten Hand parallel geführten — linken Unterschenkel mit dem sich abstoßenden Fuß.

TAFEL 50. *Der Strom des lebendigen Wassers. Blatt 57r. Apoc. 22, 1-9.*
›Und er zeigte mir einen Strom des Lebenswassers, klar wie Kristall, der ging von dem Throne Gottes und des Lammes aus. Inmitten ihrer (gemeint ist die heilige Stadt) Straße und auf beiden Seiten des Stromes steht der Baum des Lebens, der zwölfmal Früchte trägt; Monat für Monat trägt er seine Früchte und die Blätter des Baumes dienen den Völkern als Heilmittel... Und nachdem ich gehört und gesehen hatte, fiel ich nieder, um anzubeten zu den Füßen des Engels, der mir dies zeigte. Er aber sprach zu mir: Tue das nicht! Ich bin dein und deiner Brüder, der Propheten, Mitknecht, sowie derer, die sich an die Worte der Weissagung dieses Buches halten. Gott bete an!‹
Hoch hinaufgehoben in den oberen Bildteil schwebt frei vor dem Goldgrund Gottes Thron. Rechts und links in den Ekken, vom Goldgrund überschnitten, zwei Engel, die denen des Himmelfahrtsbildes (Tafel 58) genau entsprechen. Vom Thron ausgehend verläuft der Strom des Lebenswassers zur linken unteren Ecke. Dort stehen drei Bäume, jeder in anderer Stilisierung der Krone. Sie werden von der wie schwebend liegenden Johannesgestalt überschnitten. Die weisende Gebärde des Engels ist durch die Größe der Hand verstärkt. Der grüne Bodenstreifen verbreitert sich deutlich nach rechts bis zum Engel hin; er wiederholt in abgeschwächter Form die von Johannes zum Engel ansteigende Linie. Die relative Leere des Goldgrundes steigert die einsame Erhabenheit des Thronenden. Das Bild beschließt den Apokalypseteil der Handschrift. Der Text ist auf Blatt 56v zu Ende gegangen. Das Buch beginnt und schließt also mit einer ganzseitigen Miniatur.

TAFEL 51. *Das Krönungsbild. Blatt 59v.*
Das Bild ist zweistufig gebaut. Oben in der Mitte sitzt der Kaiser in leuchtend rotem Mantel, der in der Normaltechnik der Handschrift gemalt ist; in den Händen hält er Reichsapfel und Zepter. Zu beiden Seiten stehen die Apostelfürsten, vom Beschauer links (heraldisch rechts) Petrus, rechts Paulus, die dem Herrscher die Krone aufsetzen. Unten bringen vier gekrönte Frauengestalten emporblickend Huldigungsgeschenke dar. Sie personifizieren die Länder, die dem Kaiser dienen. Nach der Beschriftung eines anderen Bildes (im Clm 4453) dürfte an Roma, Gallia (linksrheinische Gebiete), Germania und Sclavinia (Slawenland) gedacht sein. Wölfflin hebt die rhythmisch wirksame Leere der Mitte her-

vor. Die Komposition ist gegenüber früheren Herrscherbildern der Schule in doppelter Weise abgewandelt. An die Stelle der geistlichen und weltlichen Paladine der Krone sind die Apostelfürsten getreten, und die huldigenden Frauen wurden von der Gegenseite auf die untere Bildhälfte genommen und dadurch ein Zweistufenbild entwickelt. Die Verszeilen auf dem oberen und mittleren Purpurstreifen lauten:

Utere terreno · caelesti postea regno ·
distincte gentes famulantur dona ferentes ·

Über die Problematik des Bildes, insbesondere seine Zuweisung an Otto III. oder Heinrich II. wurde im einleitenden Text S. 12 ff. ausführlich gehandelt.

Tafel 52. *Tugenden und Laster. Blatt 60 r.*
Gegenbild zum vorigen. Auch hier zweistufiger Bau. Oben und unten stehen je zwei Frauengestalten, jede eine Tugend symbolisierend, auf kleineren nackten Gestalten, den ihnen entgegenwirkenden Lastern, denen sie eine Speerspitze auf den Mund setzen. Jede zieht eine männliche Gestalt an sich heran als hervorragenden Vertreter der jeweiligen Tugend. Diese Deutung des Bildinhalts war den ersten Betrachtern noch nicht zugänglich. Sie darf jedoch durch Vergleich mit anderen Darstellungen als gesichert gelten. An welche Tugenden gedacht ist, lassen die Verse erkennen, die wie auf dem Gegenbild angeordnet sind:

Jussa Dei complens · mundo sis corpore splendens ·
poeniteat culpae · quid sit patientia disce ·

Es handelt sich demnach um die Tugend des Gehorsams gegen Gottes Gebote, der Reinheit, der Reuegesinnung und der Geduld. Nicht so leicht ist es, die Vertreter dieser Tugenden festzustellen. Zwar erkennt man unschwer in dem reuigen König der unteren Reihe David und in dem geduldigen Leprosen den Dulder Hiob. Schwieriger sind die beiden oberen Gestalten zu deuten. Als den Vertreter des Gehorsams möchte man mit einiger Sicherheit Abraham ansprechen, der zweite bleibt ungewiß. Wölfflin wagte in der zweiten Auflage seiner Apokalypse-Ausgabe die Deutung auf Moses.

Tafel 53. *Initiumseite des Evangelistars. Blatt 61 v.*
Mit großer I-Initiale ausgestattet, welche die ganze Schriftspiegelhöhe einnimmt. Die zehn Zeilen sind in Kapitalis geschrieben (in der vierten Zeile ein Є in Unzialis), wobei Gold- und Silberschrift wechseln. Die goldenen Zeilen zeigen grüne Buchstabenfüllung, die silbernen hatten, nach den Resten zu schließen, blaue Innenbemalung. Die Farbe wurde hier durch die Oxydation des Silbers weitgehend zerstört. Der Text lautet unter Auflösung der Abkürzungen:

Incipiunt / Evangelia / que leguntur /
diebus / festis / per circulum / anni.
Sequentia Sancti / Evangelii / secundum
Mattheum / In illo tempore /

Tafel 54. *Evangelium der Vigil des Weihnachtsfestes. Blatt 62 r.*
Gegenseite zu der auf Tafel 53 abgebildeten Initienseite; die eigentliche Lesung der dort mit ›...in illo tempore‹ eingeleiteten Perikope beginnt mit großer C-Initiale auf grün und blau umrandetem Purpurgrund. Die Worte ›Cum esset desponsata‹ stehen in Goldschrift innerhalb des purpurnen Feldes; der weitere Text folgt in Normalschrift.

Tafel 55. *Geburt und Hirtenverkündigung. Blatt 63 v.*
Wie bereits im einleitenden Text ausgeführt wurde, haben die fünf Vollbilder des Evangelistars am meisten zum Vergleich unserer Handschrift mit dem Perikopenbuch Heinrichs II. Anlaß gegeben. Am eingehendsten hat darüber Wölfflin in der zweiten Auflage seiner Apokalypse-Ausgabe gehandelt, wo die entsprechenden Miniaturen des Perikopenbuches ebenfalls in einfarbigem Lichtdruck abgebildet sind.
Das Kind, wie immer in dieser Kunst wie ein kleiner Erwachsener gebildet, liegt in helle Tücher gehüllt auf purpurner Decke in der sehr stilisierten Krippe. Ochs und Esel schauen durch eine Art Fenster herein. Joseph links stehend, Maria rechts auf heller Decke halb liegend. Unter der Krippe in Halbfigur drei Engel, die zu den Hirten sprechen. In der unteren Hälfte des zweistufigen Bildes vor Goldgrund die Hirten, ganz nach der Reichenauer Tradition gestaltet. Der eine stehend, auf den Hirtenstab gestützt und an ein turmartiges Gebäude angelehnt, schaut in charakteristischer Rückwärtswendung zu den Engeln empor, die links sitzenden heben in seltsamer anatomischer Mißbildung die Hand. Die beiden Gestalten sind geradezu typisch für zahlreiche Weihnachtsbilder der Schule. Sie müssen wohl durch ein Mißverstehen der ursprünglichen Vorlage erklärt werden. Wie sie ausgesehen hat, dafür gibt die Aachener Handschrift einen Fingerzeig (vgl. Beissel, Tafel 21). Dort sitzen die beiden Hirten mit dem Rücken zum Beschauer, und es ist demnach der rechte Arm, den sie emporheben. Das wurde später nicht mehr verstanden, die beiden Hirten werden wie von vorn gesehen dargestellt, im übrigen aber die Zeichnung kopiert. So erfindungsreich die Schule im Schaffen neuer Kompositionen ist, so starr hält sie oft an überlieferten Bauelementen fest, die wie unveränderbare Werkteile in ein neues Bild eingefügt werden. Auch der Turm in der Mitte ist ein solches Erbstück der Schule. Bereits im Codex Egberti findet er sich in ganz

ähnlicher Form. Er ist dort durch Beschriftung als turris gregis bezeichnet. Ursprünglich dürfte er das Stadtsymbol von Bethlehem gewesen sein. Weniger in der Malweise als in der Komposition steht dieses Weihnachtsbild dem Evangeliar Ottos III. weit näher als dem Perikopenbuch Heinrichs II.

Tafel 56. *Kreuzigung und Grablegung. Blatt 68v.*
Das Bild ist zweistufig gebaut. Oben der Gekreuzigte, nur mit Lendentuch bekleidet, zwischen Maria und Johannes; näher beim Kreuz und kleiner gehalten links Longinus mit der Lanze und rechts Stephaton mit Eimer und Schwammstab. Die Form des Kreuzes mit zweifachem Querbalken und die auf drei Seiten herumgeführte perspektivische Rückwärtsverlängerung gehören zu den Eigentümlichkeiten der Schule und finden sich bereits im Codex Egberti wie auch im Aachener Otto-Evangeliar. Eigentümlich ist wieder wie bei den Hirten der Verkündigung die zeichnerische Behandlung der Stephatongestalt. Auch sie ist nur so zu erklären, daß eine ursprüngliche Halb-Rückenansicht (vgl. Beissel, Tafel 30) entweder mißverstanden oder unklar wiedergegeben ist. Stephatonfigur und Kreuzesform stehen der älteren Schultradition näher als dem Perikopenbuch Heinrichs II., in der Gesamtkomposition ist dagegen eine enge Beziehung zu ihm unverkennbar. Diese wird noch deutlicher in der unteren Bildhälfte, der Grablegung. Im Perikopenbuch sind übrigens die beiden Darstellungen anders verteilt. Auf Blatt 107v (Leidinger, Miniaturen 5, Tafel 18) ist dort auf einem Zweistufenbild oben die Kreuzigung und unten die Szene: Christus vor dem Hohen Priester vereinigt, auf Blatt 108r ist oben die Kreuzabnahme und unten die Grablegung dargestellt (Leidinger, Miniaturen 5, Tafel 19).

Tafel 57. *Die Frauen am Grabe. Blatt 69v.*
Die Darstellung der drei Marien am Grabe ist das normale Osterbild der Zeit, nicht der Auferstehende, wie das später erst üblich wurde. Das frühe und das Hochmittelalter folgen darin zumeist dem Text des Osterevangeliums, Marc. 16, 1-7. Die drei Frauen, zu geschlossener Gruppe vereinigt, treten von links her an das Grab heran, dessen Öffnung den Bildmittelpunkt einnimmt. Drinnen sind in üblicher Weise stilisiert die zusammengerollten Linnen sichtbar. Rechts von der Öffnung, diese mit seinem weisenden Arm überschneidend, sitzt der Engel auf dem Sarg. Zu seinem ›weißen‹ Gewand kontrastieren die dunklen Flügel und das ins Violett gehende Inkarnat. Die Farbe soll das starke Leuchten seines Angesichts ausdrücken. Das Bild zeigt die Regeln der Gesichtsfärbung deutlich: den heiligen Frauen eignet die vornehme Blässe, den Wächtern das warme Kolorit des irdischen Bereichs, während das Gesicht des Engels, da von ihm Besonderes ausgesagt ist, eine Sonderbehandlung erfahren hat. Die Wächter haben auf dem Dach Platz gefunden, eine Lösung, die der Reichenauer Schule, und nicht nur dieser, geläufig war. Im Perikopenbuch Heinrichs II. ist die vorliegende Komposition noch stärker auf das Wesentliche reduziert und auf zwei Gegenseiten verteilt worden, wodurch die Intensität der Darstellung und ihre Monumentalität eine ungewöhnliche Steigerung erfahren.

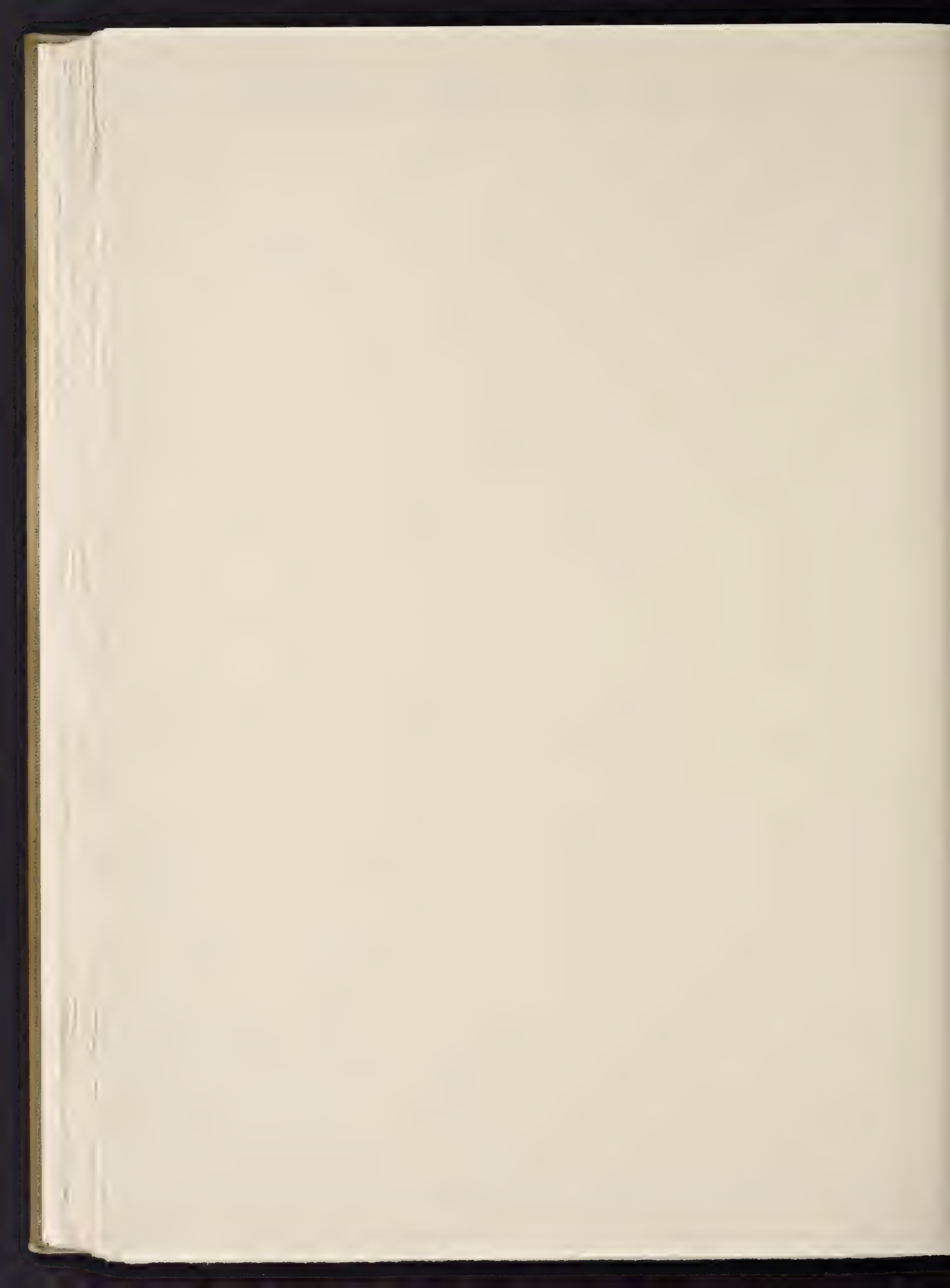
Tafel 58. *Himmelfahrt Christi. Blatt 71v.*
Christus schwebt auf einer Wolke zum Himmel empor, wobei der Nimbus den oberen Bildrand berührt. In den oberen Ecken die Halbfiguren zweier Engel in typischer Haltung der Hände. Unten stehen die Jünger in zwei symmetrischen Gruppen, nach der leer gehaltenen Mitte zu flankiert von zwei Engeln. Diese neigen sich zur Seite den Aposteln zu, während eine Hand nach oben weist. Die Neigung des Oberkörpers wird von den Flügeln aufgenommen. So entsteht von der leeren Mitte aus ein trichterförmig nach oben sich weitender Raum, in dem Christus zur Höhe entschwebt. Die entsprechende Darstellung des Perikopenbuches hat von der größeren Fläche Gewinn gezogen. Wieweit sie auch sonst als stärker betrachtet werden kann, darüber wurde schon im einleitenden Text gehandelt (vgl. Seite 17). Auffallend ist, daß das Bild ohne Goldgrund geblieben ist.

Tafel 59. *Pfingstbild. Blatt 73r.*
Die zwölf Apostel sitzen in einer Reihe, aber in zwei symmetrische Gruppen gegliedert, nebeneinander. Die gleichartige Blickrichtung zur Mitte zu ist dadurch aufgelockert, daß je einer von jeder Gruppe nach der anderen Richtung schaut. Die beiden vorderen jeder Gruppe halten zusammen ein Buch. Sie sind als Petrus und Paulus zu erkennen, obwohl Paulus damals noch nicht zum Kreis der Apostel gehörte. Feuerflammen schweben über jedem Haupte. Oberhalb des Goldgrundes kommt der Heilige Geist in Gestalt einer Taube aus den halbkreisförmigen Wolkensegmenten herab, aus denen zwölf Strahlen hervorbrechen. Ein Vergleich mit dem Pfingstbild des Perikopenbuches Heinrichs II. ist nicht nahegelegt, weil dort eine andere Komposition gewählt ist.



VERZEICHNIS DER TAFELN

1. Titelbild. Johannes empfängt vom Herrn mit verhüllten Händen das Buch der Apokalypse. (Apoc. 1, 1)
2. Textanfang mit A-Initiale.
3. Leuchtervision. (Apoc. 1, 12-16)
4. Johannes erhält die Weisung, an die Gemeinden von Ephesus und Smyrna zu schreiben. (Apoc. 2, 1-7 und 8-11)
5. Schreibauftrag an die Gemeinden von Pergamon und Thyatira. (Apoc. 2, 12-17 und 18-29)
6. Schreibauftrag an die Gemeinden von Sardes und Philadelphia. (Apoc. 3, 1-6 und 7-13)
7. Schreibauftrag an die Gemeinde von Laodicea. (Apoc. 3, 14-22)
8. Der Thronende im Himmel. (Apoc. 4, 1-8)
9. Die Huldigung der vierundzwanzig Ältesten und das Buch mit den sieben Siegeln. (Apoc. 4, 9-11 und 5, 1-2)
10. Das Lamm mit dem Buch. (Apoc. 5, 6-12)
11. Der erste apokalyptische Reiter. (Apoc. 6, 1-2)
12. Der zweite apokalyptische Reiter. (Apoc. 6, 3-4)
13. Der dritte apokalyptische Reiter. (Apoc. 6, 5-6)
14. Der vierte apokalyptische Reiter. (Apoc. 6, 7-8)
15. Die Seelen der Martyrer schreien nach Rache. (Apoc. 6, 9-11)
16. Die vier Windengel. (Apoc. 7, 1-3)
17. Die Huldigung vor dem Lamme durch die Schar der Palmenträger. (Apoc. 7, 9-17)
18. Die Engel mit den Posaunen und der Engel mit dem Rauchfaß. (Apoc. 8, 1-5)
19. Das Blasen der ersten Posaune. (Apoc. 8, 7)
20. Das Blasen der zweiten Posaune. (Apoc. 8, 8-9)
21. Das Blasen der dritten Posaune. (Apoc. 8, 10-11)
22. Das Blasen der vierten Posaune und der Wehruf des Adlers. (Apoc. 8, 12-13)
23. Das Blasen der fünften Posaune und der Brunnen des Abgrunds. (Apoc. 9, 1-11)
24. Das Blasen der sechsten Posaune — die vier Euphrat-Engel und das große Reiterheer. (Apoc. 9, 13-19)
25. Der Engel mit dem Buch. (Apoc. 10, 1-8)
26. Johannes mit Buch und Meßrute. (Apoc. 10, 10-11, 1)
27. Die zwei Propheten und das Tier aus dem Abgrund. (Apoc. 11, 3-11)
28. Das Blasen der siebten Posaune und die Huldigung der vierundzwanzig Ältesten. (Apoc. 11, 15-18)
29. Das apokalyptische Weib und der Drache (Apoc. 11, 19 bis 12, 5)
30. Der Drachenkampf Michaels. (Apoc. 12, 7-9)
31. Der Drache verfolgt das Weib. (Apoc. 12, 13-16)
32. Das Tier aus dem Meere. (Apoc. 13, 1-3)
33. Das Tier mit den Widderhörnern. (Apoc. 13, 11-18)
34. Die Anbetung des Lammes. (Apoc. 14, 1-5)
35. Die drei fliegenden Engel. (Apoc. 14, 6-10)
36. Der Herr mit der Sichel. (Apoc. 14, 14-19)
37. Die Engel mit den sieben Plagen und die Schar der Bewährten. (Apoc. 15, 1-8)
38. Das Ausgießen der drei ersten Schalen. (Apoc. 16, 1-4)
39. Das Ausgießen der vierten bis sechsten Schale. (Apoc. 16, 8-14)
40. Das Ausgießen der siebten Schale. (Apoc. 16, 17-21)
41. Die babylonische Hure. (Apoc. 17, 1-18)
42. Der Fall Babylons. (Apoc. 18, 1-20)
43. Der Engel mit dem Mühlstein. (Apoc. 18, 21)
44. Das große Halleluja. (Apoc. 19, 1-10)
45. Der Reiter Treu und Wahrhaftig und die Vögel des Himmels. (Apoc. 19, 11-18)
46. Sieg über das Tier und seine Anhänger. (Apoc. 19, 19-21)
47. Fesselung und Lösung des Drachen. (Apoc. 20, 1-7)
48. Das Jüngste Gericht. (Apoc. 20, 11-15)
49. Das neue Jerusalem. (Apoc. 21, 2-27)
50. Der Strom des lebendigen Wassers. (Apoc. 22, 1-9)
51. Das Krönungsbild.
52. Tugenden und Laster.
53. Initiumseite des Evangelistars.
54. Evangelium der Vigil des Weihnachtsfestes.
55. Geburt und Hirtenverkündigung.
56. Kreuzigung und Grablegung.
57. Die Frauen am Grabe.
58. Himmelfahrt Christi.
59. Pfingstbild.



DIESE ORIGINALGETREUE WIEDERGABE DER BILDTAFELN DER BAMBERGER APOKALYPSE
WURDE IM JAHRE 1958 VOM INSEL-VERLAG MIT GENEHMIGUNG
DES BAYRISCHEN STAATSMINISTERIUMS FÜR UNTERRICHT UND KULTUS NACH DER IN DER
STAATLICHEN BIBLIOTHEK IN BAMBERG BEFINDLICHEN HANDSCHRIFT VERANSTALTET.

DEN BILDTEIL DRUCKTEN DIE GRAPHISCHEN KUNSTANSTALTEN F. BRUCKMANN IN MÜNCHEN,
DIE AUCH DIE DRUCKSTÖCKE HERSTELLTEN. DER TEXT WURDE AUS DER
LINOTYPE-PALATINO GESETZT UND VON LUDWIG OEHMS, FRANKFURT A.M., GEDRUCKT.
DEN BÜTTENKARTON LIEFERTE DIE BÜTTENPAPIERFABRIK HAHNEMÜHLE, DASSEL.
DEN HANDEINBAND FERTIGTE WILLY PINGEL, HEIDELBERG.
DIE GESAMTGESTALTUNG LAG IN HÄNDEN VON GOTTHARD DE BEAUCLAIR.

HERGESTELLT WURDEN 650 EXEMPLARE, VON DENEN 500 NUMERIERTE EXEMPLARE
IN DEN HANDEL KOMMEN. DIES IST EXEMPLAR NR. 408

PRINTED IN GERMANY

